سُرِ گیان

نعمان نیئرِ کلاچوی

سُرگیان

نعمان نیئر کلاچوی

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں

نام کتاب	سُر گیان
مصنف	نعمان نیئرؔ کلاچوی
سرِورق	نعمان نیئرؔ کلاچوی
کمپوزنگ اور ڈیزائننگ	نعمان نیئرؔ کلاچوی
ناشر	مرشد پبلی کیشنز، کلاچی، ڈیرہ اسماعیل خان
پی ڈی ایف ایڈیشن	جنوری، 2026

انتساب

طوطیِ ہند حضرت امیر خسرو دہلوی

کی نذر

جنہوں نے دنیا کو قوالی دی اور قوالی نے دنیا کو نصرت فتح علی خان دیا جنہیں

روزانہ صرف ایک گھنٹے میں اَٹھارہ ہزار لوگ سنتے ہیں

فہرست

نمبر شمار	عنوانات	صفحہ
1	پیش لفظ	06
2	اصطلاحاتِ موسیقی	09
3	اصنافِ موسیقی	20
4	موسیقی کیا ہے؟	48
5	ہندوستانی کلاسیکل موسیقی	55
6	ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کا اعجاز	64
7	تال	68
8	تعلیمِ موسیقی	73

پیش لفظ

خدا کے بعد اگر کوئی میرا مستقل سہارا رہا ہے تو وہ موسیقی ہے جس نے اب تک نہ صرف میرا ذہن صحتمند رکھا ہوا ہے بلکہ جسمانی طور پر بھی بہت حد تک مجھے متحرک کرر کھا ہے۔ پس اگر موسیقی کا ایک مضبوط سہارا نہ ہوتا تو مَیں یا تو ذہنی توازن کھو بیٹھتا یا پھر کب کا گزر گیا ہوتا کیونکہ سولہ سال کوئی کم عرصہ نہیں ہوتا ایک جگہ بیٹھے ہوئے۔

مَیں اکثر کہتا رہتا ہوں کہ ہم وہ لوگ ہیں جو ہندوستانی صوفیوں کی وساطت سے اسلام سے واقف ہوئے ورنہ صدیوں سے ہمارا کوئی دھرم ہی نہیں تھا کیونکہ براہمن ہمیں سیوہ و خدمت سے سر اُٹھانے نہیں دے رہے تھے تو کھتری ہمیں اپنا مستقل غلام سمجھتے رہے۔

یہ تو بھلا ہو رسول الہند حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری علیہ التسلیم کا جن کی وساطت سے ہمارے جدِ امجد کنہیا لعل بھاٹیہ مسلمان ہوگئے اور یوں ہم اسلام کی بدولت سناتن دھرم کے اذیت ناک ذات پات کے چکر سے نکل گئے۔ چونکہ ہم چشتی صوفیوں کی بدولت اسلام سے بہرہ مند ہوئے اِس لئے سُر سنگیت ہماری جینز میں شامل ہو گیا۔ قریباً بارہ سال کی عمر سے مَیں نے ہارمونیم پر ہاتھ رکھ لیا تھا اور یہ

ایسے ممکن ہوا کہ ہمارے پڑوس میں افغانستان کا ایک پشتون مطرب خاندان آباد تھا جن کے بزرگ گل خان اُستاد کے پاس جرمن ہارمونیم تھا تو وہی ہارمونیم بعد میں دادی سے ضد کر کے مَیں نے وقتی طور پر لے لیا تھا۔

گل خان اُستاد کے بچے آج یہ کام بالکل ترک کر چکے ہیں اور بڑے بیٹے تسلیم خان کے بعد تو باقی کے بچوں کو سُر کی شُدھ بُدھ تک نہیں رہی۔

جرمن رِیڈ ہارمونیم خاص کر آرگن رِیڈ میرا پہلا اور آخری عشق ہے۔ بچپن سے لیکر آج تک مَیں نے جب بھی جرمن رِیڈ ہارمونیم بجایا، میرے آنسو نہیں رُکے۔

جس طرح خدا نے انسان کی آواز کی زینت کو انسانیت کیلئے دلکش بنایا ہے بالکل اِسی طرح جرمن رِیڈ بھی سازوں کی زینت ہے لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ آج یہ رِیڈ بالکل ناپید ہو چکی ہے۔ موسیقی پر باقاعدہ لکھنے کا ارادہ سالوں پرانا ہے لیکن چونکہ یہ ایک نہایت دقیق اور تکنیکی مضمون ہے اِس لئے گہری اور ہمہ جہت تحقیق کے بغیر صرف کاپی پیسٹ والی تالیف کا مَیں قائل نہیں رہا اِس لئے ضروری تھا کہ ہندوستانی موسیقی کی ہر ہر باریکی کو پہلے خود سمجھ لیا جائے بعد میں لکھنے کی زحمت اُٹھائی جائے چنانچہ اِسی تگ و تاز میں آج آٹھ سال گزر چکے اور اب کہیں جا کر یہ توفیق حاصل ہوئی کہ سالوں سے پڑا مسودہ آج کتابی صورت میں ڈھل رہا ہے۔

کتاب کی خاص بات یہ ہے کہ مَیں نے اِس میں موسیقی کی مبادیات اور ہندوستانی موسیقی میں استعمال ہونے والی تقریباً تمام مستعمل اصناف اور اصطلاحات کی کسی قدر جامع وضاحت کر دی ہے۔

میرے لئے دلچسپ اَمر یہ ہے کہ ہماری اسلامی تاریخ میں ایسے نابغہِ روزگار علماء و حکماء گزرے ہیں جنہوں نے خصوصیت کے ساتھ موسیقی کے اُصولوں پر لکھا ہے مثلاً عالمِ اسلام کے پہلے باقاعدہ متکلم اور فلسفی ابن اسحاق الکندی، ابو نصر الفارابی، ابن فِرناس اور شیخ الرئیس ابن سینانے تو باقاعدہ اپنی معروف کتاب "الشفاء" میں موسیقی کے اُصول و مبادی پر ایک مستقل باب باندھا ہے۔علاوہ ازیں دورِ عباسیہ کی خفیہ علمی جماعت اخوان الصفاء نے تو موسیقی پر باقاعدہ کئی رسالے لکھے ہیں۔ میرا یہ جملہ شاید کچھ لوگوں کیلئے قابلِ انہضام نہ ہو لیکن سچ تو یہ ہے کہ اسلام اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے کیونکہ قرآن موسیقیت کے بغیر وہ اثر نہیں رکھتا جو غِناء کے ساتھ سننے میں رکھتا ہے۔اِسی پر پہلے باب میں تفصیلی بحث ہو جائے گی۔

فی الحال یہی کافی ہے کچھ ضروری یاد آگیا تو آئندہ کے ابواب میں لکھ دوں گا۔

فقیر

نعمان نیئرؔ کلاچوی 25، دسمبر 2025

اصطلاحاتِ موسیقی

Terms of Music

ہندوستان نے دنیا کو صرف انوکھی موسیقی ہی نہیں دی بلکہ ساتھ میں وہ زبان بھی دی ہے جسے یہاں کی بولی میں سُر بھاشا کہتے ہیں۔ اصل میں یہ لفظ سُوَرْ (Swar) ہے لیکن چونکہ اُردو میں پہلا حرف ساکن نہیں پڑھا جاتا اِس لئے پھر ہم اِسے سُر کہتے ہیں۔ مغرب کے علمائے موسیقی نے اپنی میوزک کو لکھنے کیلئے باقاعدہ ایک موسیقائی خط (Musical Script) ایجاد کیا جسے Staff کہا جاتا ہے۔ یہ ایک انتہائی دقیق اسلوبِ تحریر ہے اور اگر بہت زبردست دسترس نہ ہو تو اِسے لکھنا اور سمجھنا ممکن نہیں رہتا جبکہ اِس کے برعکس ہمارے ہاں کی سُر بھاشا سمجھنے کیلئے بہت آسان ہے کیونکہ یہ تمام شبد یہاں کی بولیوں سے لئے گئے ہیں۔

پس موسیقی کو سمجھنے کیلئے سب سے پہلے ضروری ہے کہ موسیقی کی زبان کو سمجھ لیا جائے۔ یہاں پر اب مَیں موسیقی کی بنیادی اصطلاحات مختصر وضاحت کے ساتھ دے رہا ہوں تاکہ آگے چل کر طلبہ کیلئے دورانِ تعلیم استعمال کی گئی اصطلاحات سمجھنے میں کوئی دشواری نہ ہو۔ چنانچہ مَیں نے کوشش کی کہ ہماری ہندوستانی موسیقی میں جتنی بھی معروف اور مستعمل اصطلاحات موجود ہیں وہ بیان کر دوں

لیکن انسان ہونے کے ناتے ممکن ہے کہ کچھ اصطلاحات رہ گئی ہوں تو فکر کرنے کی ضرورت نہیں کیونکہ مَیں اپنی تحریرات کو گاہے گاہے دیکھتا رہتا ہوں، پس اگر کوئی اصطلاح چُوک گئی تو بعد میں درج کر دوں گا۔

نمبر شمار	اصطلاح	تشریح
1	شُرتی	لغوی معنیٰ سُنی گئی۔ اصطلاح میں سُر کی بنیادی اکائی جس سے سُر بنتے ہیں۔ ایک سُر میں چار شُرتیاں ہوتی ہیں مثلاً گندھار سُر میں گا شُدھ۔ گا کومل۔ گا اَتی کومل۔ گا تِیور۔
2	سُر	لغوی معنیٰ سُننا۔ شُرتی کی ایک مخصوص صورت سُر کہلاتا ہے۔
3	شُدھ	لغوی معنیٰ خالص۔ وہ سُر جو بغیر کسی مشقّت کے حلق سے نکلتا ہے۔
4	کومل	لغوی معنیٰ نرم۔ وہ سُر جو سینے سے نکلتا ہے۔
5	اَتی کومل	لغوی معنیٰ زیادہ نرم۔ وہ سُر جو بہت کومل سُر سے بہت ڈھیلا ہوتا ہے۔
6	تِیور	لغوی معنیٰ تیز۔ وہ سُر جو حلق کے اُوپر سے نکلتا ہے۔

7	اَلاپ	لغوی معنٰی انوکھا۔تال کے بغیر سُر میں رہنا اَلاپ کہلاتا ہے۔ ہندوستانی موسیقی میں یہ عموماً کسی راگ سے پہلے پیش کیا جاتا ہے تاکہ راگ کی شکل سامعین پر بالکل واضح ہو جائے۔
8	جوڑ	اَلاپ کے بعد کا حصّہ جس میں تال کے بغیر راگ کی لَے واضح ہو کر سامنے آجاتی ہے۔
9	جھالہ	کچھ مخصوص سُروں کو تیزی کے ساتھ بار بار دہرانے کے عمل کو جھالہ کہا جاتا ہے۔ جھالہ عموماً کسی خاص بندش میں ہوتا ہے۔
10	لہرا	لہرا سُروں کی ایسی ہم آہنگی کو کہتے ہیں جو بار بار دہرائی جائے۔
11	آکار	لغوی معنٰی صورت۔ کسی راگ کو ایک مخصوص چال دینے کیلئے آکار کا سہارا لیا جاتا ہے۔
12	اَلنکار	لغوی معنٰی بناؤ سنگار۔ کسی راگ میں صوتی رنگ بھرنے کیلئے اَلنکار کا سہارا لیا جاتا ہے۔
13	ہُمکار	لغوی معنٰی ناک سے آواز نکالنا۔ سُروں کو ناک سے نکالنے کے عمل کو ہُمکار یا مقامی بولی میں نَکّی کہا جاتا ہے۔
14	بہلاوا	کسی راگ کو مختلف سُروں کے ذریعے سہلانے کے عمل کو اصطلاح میں بہلاوا کہا جاتا ہے۔

15	پلٹا	سُروں کو ترتیب سے دُہرانے کا عمل اصطلاح میں پلٹا کہلاتا ہے جیسے سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا۔نی۔سا۔ سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے سا۔
16	میروکھنڈ	تین یا چار سُروں کے ایسے سیٹ جن میں کوئی بھی سُر دوبارہ نہ بولا جائے اصطلاح میں میروکھنڈ کہلاتا ہے جیسے نی۔رے۔گا۔میں اگر نی اور رے کو اَدل بدل کر لیں تو نی۔رے۔سا۔میروکھنڈ بن جائے گا۔
17	اَنگ	لغوی معنیٰ حصّہ۔اَنگ دو طرح کا ہوتا ہے۔ایک سُر اَنگ دوسرا گائیکی اَنگ۔ساز پر جب ایک راگ کو پیش کرنے کا مخصوص اسلوب اختیار کیا جائے تو اِسے سُر اَنگ کہا جاتا ہے جبکہ کوئی گلوکار گائیکی میں کوئی خاص اسلوب اختیار کرے تو اِسے گائیکی اَنگ کہتے ہیں جیسے گائیکی میں پوربی اَنگ وغیرہ۔
18	راگ	لغوی معنیٰ رنگ۔آواز کا رنگ یا مخصوص وائس پیٹرن میں گھومنا راگ کہلاتا ہے۔راگ کی مزید وضاحت آئندہ کے باب میں ملاحظہ کر لیجیے۔
19	مِشر راگ	کسی راگ میں اُس راگ کے علاوہ کوئی سُر لگانے سے راگ کا جو نیا رنگ پیدا ہوتا ہے اُسے مِشر راگ کہتے ہیں جیسے بھیروں کے کومل سُروں میں آروہ یا اَوروہ میں شُدھ نکھاد یا شُدھ گندھار لگا دینا۔

20	ٹھاٹھ	لغوی معنیٰ اسلوب۔ ہندوستانی موسیقی میں ہر راگ ایک مخصوص ٹھاٹھ یعنی سُروں کے ایک خاص سکیل میں رہ کر پیش کی جاتی ہے۔
21	تان	لغوی معنیٰ ٹھہراؤ۔ سُروں کے دو دو، تین تین، چار چار جوڑے بنا کر گلے سے نکالنے کے عمل کو تان کہا جاتا ہے۔
22	مُکھڑا	لغوی معنیٰ چہرہ۔ کسی راگ کی ابتدائی تانیں مُکھڑا کہلاتی ہیں۔
23	کھرج	وہ سُر جہاں سے ایک فنکار راگ کی ابتداء کرتا ہے۔ عموماً سا کو کھرج یا شڑج بولا جاتا ہے۔
24	رکھب	یہ دوسرا سُر ہے جسے رے کے مخفف سے بولا جاتا ہے۔
25	گندھار	یہ تیسرا سُر ہے جسے گا کے مخفف سے بولا جاتا ہے۔
26	مدھم	یہ چوتھا سُر ہے جسے ما کے مخفف سے بولا جاتا ہے۔
27	پنچم	یہ پانچواں سُر ہے جسے پا کے مخفف سے بولا جاتا ہے۔
28	دھیوت	یہ چھٹا سُر ہے جسے دھا کے مخفف سے بولا جاتا ہے۔
29	نکھاد	یہ ساتواں سُر ہے جسے نی کے مخفف سے بولا جاتا ہے۔
30	سپتک	آٹھ سُروں کے سکیل کو سپتک کہا جاتا ہے یعنی ایک کھرج سے دوسرے کھرج تک کا فاصلہ۔ سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی۔ سا

31	تار سپتک	باجا یعنی ہارمونیم عموماً تین سپتک پر مبنی ہوتا ہے۔ پہلا سپتک یعنی اُونچے سُروں والا سکیل تار سپتک یا انگریزی میں High Octave کہلاتا ہے۔
32	مَدھ سپتک	درمیانہ سپتک مدھ یا Middle Octave کہلاتا ہے۔
33	مَندھر سپتک	آخری سپتک مندھر یا Lower Octave کہلاتا ہے۔
34	چلن	کسی راگ کا مخصوص سُروں میں گھماؤ پھراؤ چلن کہلاتا ہے تاکہ راگ کی شکل پوری طرح واضح ہو جائے۔
35	اُترانگ	راگ اگر اپنے سپتک سے اُوپر والے سُروں میں اپنا رنگ دِکھا رہی ہو تو سُروں کا یہ چڑھاؤ اُترانگ کہلاتا ہے جیسے راگ ایمن کلیان میں گا۔ما۔دھا۔نی۔سا کا چلن۔
36	پُوروانگ	راگ اگر اپنے سپتک سے نیچے والے سُروں میں اپنا رنگ دِکھا رہی ہو تو سُروں کا یہ اُتراؤ پُوروانگ کہلاتا ہے جیسے درباری کانہڑہ میں پا۔دھا۔نی۔سا کا چلن۔
37	سرگم	سات سُروں کا سنگم سرگم کہلاتا ہے جیسے سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا۔نی۔سا۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا۔
38	آروہ	کھرج سے اپنے سپتک میں اگر اُلٹے سُر بجاتے جائیں تو یہ آروہ یا Ascending Notation کہلاتا ہے۔

39	اَوروہ	نکھاد سے اپنے سپتک میں اگر سیدھے سُر بجاتے جائیں تو یہ اَوروہ یا Descending Notation کہلاتا ہے۔
40	اَچل سُر	وہ سُر جو ہمیشہ غیر متغیر (Fixed) رہتے ہیں جیسے سا اور پا۔
41	جاتی	کسی راگ کے سُروں کی تعداد کو جاتی کہا جاتا ہے۔
42	اُوڈَو	پانچ سُروں کی راگ کو اُوڈَو کہتے ہیں یعنی آروہ اور اَوروہ دونوں میں پانچ پانچ سُر لگتے ہوں جیسے راگ بھوپالی۔
43	کھاڈَو	چھ سُروں کی راگ کو کھاڈَو کہتے ہیں یعنی آروہ اور اَوروہ میں چھ چھ سُر لگتے ہوں جیسے راگ سوہنی۔
44	سمپورن	سات سُروں کی راگ کو سمپورن کہتے ہیں یعنی آروہ اور اَوروہ میں سات سات سُر لگتے ہوں جیسے راگ درباری کانہڑہ۔
45	وادی	کسی راگ کے خاص اُس سُر کو کہتے ہیں جس پر راگ کا پڑاؤ واقع ہو جیسے راگ ایمن کلیان میں شدھ نکھاد۔
46	سموادی	کسی راگ کے اُس سُر کو کہتے ہیں جو وادی سُر کے بعد بار بار دُہرایا جائے جیسے راگ ایمن کلیان میں شدھ رکھب۔
47	پکڑ	کسی راگ کے سُروں کو وہ راگ پوری طرح پکڑ لے تو اصطلاح میں اِسے پکڑ کہتے ہیں۔

48	سُر وِستار	کسی راگ کے سُروں کو آہستہ آہستہ پوری مہارت کے ساتھ کھولنے کے عمل کو سُر وِستار کہتے ہیں۔
49	سُر نِیاس	وہ سُر جو کسی راگ کو پکڑنے کیلئے بار بار لگائے جاتے ہوں نِیاس کے سُر کے کہلاتے ہیں۔
50	وَکرِت	کسی راگ میں ایک یا دو سُروں کو ترتیب سے ہٹ کر لگانے کے عمل کو اصطلاح میں وَکرِت چلن کہتے ہیں۔
51	وَرجِت	کسی راگ کے سُروں کو درمیان میں چھوڑ دینے کے عمل کو وَرجِت کہتے ہیں۔
52	رَس	کسی راگ کے مُوڈ کو اصطلاح میں رَس کہا جاتا ہے۔
53	سُر سنگتی	کسی راگ کے سُروں کو دو دو یا تین تین کے جوڑوں میں باندھ کر پیش کرنے کو سُر سنگتی کہتے ہیں۔
54	گَت	گَت کو بندش بھی کہا جاتا ہے۔ یہ ایک خاص طرز کی کمپوزیشن ہوتی ہے جس میں مختصر بول بار بار دہرائے جاتے ہیں۔
55	اَستھائی	کسی بندش یا گیت کے پہلے بولوں کو اَستھائی کہا جاتا ہے۔
56	اَنترہ	اَستھائی کے بعد جو بول گائے جاتے ہیں وہ اَنترہ کہلاتے ہیں۔
57	سنچاری	دھرپد کی گت کا تیسرا حصّہ جو آجکل متروک ہو چکا ہے۔
58	اَبھوگ	دھرپد کی گت کا چوتھا حصّہ جو آجکل متروک ہو چکا ہے۔

59	مُرکی	دو یا تین سُروں کو ایک ساتھ لمبا کھینچ کر گانے کے عمل کو مُرکی کہا جاتا ہے۔
60	گمک	دو یا تین سُروں کو ایک ساتھ کھلے منہ سے زور کے ساتھ باہر نکالنے کے عمل کو گمک کہا جاتا ہے۔
61	کھٹکہ	دو یا تین سُروں کو ایک ساتھ ہلکے ہلکے جھٹکوں کے ساتھ منہ سے باہر نکالنے کے عمل کو کھٹکہ کہا جاتا ہے۔
62	مِینڈھ	ایک یا دو سُروں کو بیک وقت بہت لمبا کھینچ کے منہ سے باہر نکالنے کے عمل کو مِینڈ کہا جاتا ہے۔مِینڈ عموماً سِتار پر پیش کی جاتی ہے۔
63	کَن	راگ کو پیش کرتے وقت دو یا تین سُروں پر سے معمولی پھُرتیلے گزر کو اصطلاح میں کَن جاتا ہے۔
64	اندولن	دو یا تین سُروں میں کپکپاہٹ پیدا کر کے گلے سے نکالنے کے عمل کو اندولن کہا جاتا ہے۔
65	بول	بندش یا گیت کے الفاظ بول کہلاتے ہیں۔
66	لکشن گیت	پنڈت بھاتکھنڈے جی نے جب ٹھاٹھوں کی بنیاد پر راگ ترتیب دیئے تو راگوں کی مکمل صوتی تشریح کیلئے کچھ مخصوص گیت وضع کئے تھے جن سے راگوں کی شکل پوری طرح واضح ہو جاتی ہے، لکشن گیت کہلاتے ہیں۔

67	سُر مَلِکہ	لکشن گیت کے بولوں کو سُر مَلِکہ کہا جاتا ہے۔
68	جُگل بندی	دو فنکاروں یا گلوکاروں کا ایک ساتھ کوئی راگ یا ساز پر بندش پیش کرنا جُگل بندی کہلاتی ہے۔
69	سَنگت	کسی گلوکار یا فنکار کے ساتھ جب دیگر سازندے طبلے ، بانسری یا سارنگی بجا کر ساتھ دیتے ہیں تو اِسے سَنگت کہا جاتا ہے۔
70	مُورچھنا	لغوی معنیٰ بیو قوفی۔ اصطلاح میں جب ایک گائیک خفیہ مہارت کے ذریعے ایک راگ سے ہٹ کر کسی بھی دوسری راگ کو پیش کرنے لگے تو یہ مُورچھنا کہلاتا ہے۔
71	سَمے	راگ کے مخصوص وقت کو سَمے کہا جاتا ہے۔
72	تال	پکھاوج، طبلہ، ڈھول اور ڈھولک پر مخصوص ضربیں لگانے کے عمل کو تال کہا جاتا ہے۔
73	ماترہ	تال کی ضرب کو ماترہ کہا جاتا ہے۔
74	لَے	کسی بھی تال کی رفتار کو لَے کہا جاتا ہے۔
75	لَے کاری	تال کی چلت کو اصطلاح میں لَے کاری کہتے ہیں۔
76	وِلمبت لَے	تال جب آہستہ آہستہ چلنے لگے تو یہ وِلمبت کہلاتی ہے۔
77	مَدھ لَے	تال جب متوازن رفتار سے چلنے لگے تو یہ مَدھ کہلاتی ہے۔
78	دُرت لَے	تال جب دوڑنے لگے تو یہ دُرت لَے کہلاتی ہے۔

تال جہاں شروع اور ختم ہوتی ہے دونوں مقامات کو سَم کہا جاتا ہے۔	سَم	79
طبلے کے بول ٹھیکہ کہلاتے ہیں۔	ٹھیکہ	80
تال کے مخصوص پیٹرن کو چال کہتے ہیں۔	اَچل	81
تال کی ضربوں کی تقسیم کو وِبھاگ کہتے ہیں۔	وِبھاگ	82
طبلے پر جب بول تین بار مسلسل دہرائے جائیں اور آخری بول سَم پر آکر ختم ہو تو یہ تہائی کہلاتی ہے۔	تہائی	83
کسی تال میں خصوصی مہارت کو پیش کرنے کے عمل کو قاعدہ کہا جاتا ہے۔ قاعدہ میں طبلہ کے بول انوکھے ہوتے ہیں۔	قاعدہ	84
کسی تال میں جب بول تیزی سے دوڑنے لگیں تو یہ ریلہ کہلاتا ہے۔	ریلہ	85
کوئی تال جب دُرت لَے میں چلنے لگے تو یہ لگی کہلاتی ہے۔	لگی	86
ایک ماترے میں دو سُروں کا استعمال دُگُن کہلاتا ہے۔	دُگُن	87
ایک ماترے میں تین سُروں کا استعمال تِگُن کہلاتا ہے۔	تِگُن	88
ایک ماترے میں چار سُروں کا استعمال چوگُن کہلاتا ہے۔	چوگُن	89
کسی بھی ساز کو سیکھنے یا گلے کو رواں کرنے کیلئے سُروں کو دہرا کر جو مشقّت اُٹھائی جاتی ہے اُسے موسیقی کی زبان میں ریاض کہا جاتا ہے۔	ریاض	90

☆☆☆☆☆

اصنافِ موسیقی

Genres of Music

ہندوستانی کلاسیکل موسیقی صرف شاہی دربار یا مخصوص عوامی مجمع کی موسیقی نہیں ہے بلکہ یہ طبیعتوں کی موسیقی ہے، موسموں کی موسیقی ہے، عبادتوں اور تیوہاروں کی موسیقی ہے۔ چنانچہ یہاں کی موسیقی میں آپ کو ہر رنگ بہت آسانی کے ساتھ مل جائے گا۔ مَیں یہاں پر طلبہ اور اپنے قارئین کیلئے ہندوستانی موسیقی کی تمام مروّجہ و غیر مروّجہ اصناف درج کر دیتا ہوں تا کہ یہاں کی موسیقی کی خاص کرامات کھل کر سامنے آ جائیں۔

نمبر شمار	اصناف	صفحہ
	ٹھیٹھ کلاسیکل	
1	دُھرپد	23
2	دَھمار	24
3	سادھرہ	25
4	بڑاخیال	26

	نیم کلاسیکل	
1	چھوٹا خیال	27
2	غزل	28
3	نظم	29
4	گیت	30
5	ٹھمری	31
6	دادرا	32
7	ترانا	33
	مذہبی	
1	بھجن	34
2	کیرتن	35
3	حمد	36
4	نعت	37
	صوفی	
1	قوالی	38
2	کافی	39
3	قول قلبانہ	40

4	رنگ	41
5	دھمال	42
	لوک	
1	ٹپہ	43
2	مانڈ	44
3	چیتی	45
4	کجری	46
5	ہوری	47

ٹھیٹھ کلاسیکل

دُھرپد

دھرپد ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کی قدیم ترین صنف مانی جاتی ہے۔ دھر کہتے ہیں ٹھہراؤ کو اور پد کہتے ہیں عظمت کو، یوں دھرپد اپنے لغوی تاثر کے لحاظ سے ایک باوقار راگ بن جاتی ہے۔ اِس کی جڑیں سام وید، مندروں کی گائیکی اور درباری روایت میں ملتی ہیں۔ دھرپد میں خاص توجہ سُروں کے بالکل سادہ رچاؤ پر دی جاتی ہے یعنی دھرپد میں تانیں اور مُرکیاں نہیں لی جاتیں تاکہ اِس کا وقار مجروح نہ ہو۔ دھرپد کے بول آج کی موسیقی کی طرح دو حصّوں یعنی اَستھائی اور اَنترہ پر مشتمل نہیں ہوتے بلکہ اِس میں کُل چار حصّے ہوتے ہیں۔ پہلا حصہ اَستھائی، دوسرا اَنترہ، تیسرا اسنچاری اور چوتھا ابھوگ۔ دھرپد عموماً پکھاوج کی تال چوتال میں گائی جاتی ہے اور یہ عموماً بارہ ماترے کی تال ہوتی ہے۔ آجکل یہ صنف قریباً ناپید ہو چکی ہے البتہ اِس وقت ہندوستان کا ڈاگر گھرانہ اِسے برت رہا ہے۔ ذیل میں لنک دیا جا رہا ہے تاکہ طلبہ و قارئین سمجھ سکیں کہ دھرپد کیسے پیش کی جاتی ہے۔ خاں صاحب اُستاد سعید الدین خان ڈاگر کی آواز، راگ بھوپالی میں دھرپد سماعت فرمائیں۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

دھمار

دھمار دراصل دھرپد ہی کی ایک مخصوص شکل ہے مگر اِس میں کرشن لیلا اور ہولی جیسے موضوعات شامل ہوتے ہیں۔ اِس کا مزاج دھرپد کے مقابلے میں کچھ زیادہ شوخ اور لَے دار ہوتا ہے۔ دھرپد بالکل گھمبیر ہوتی ہے جبکہ دھمار رنگین مزاج ہے لیکن یہ سادھرہ کے مقابلے میں پھر بھی زیادہ سنجیدہ صنف ہے۔ ہر دھمار دھرپد میں شامل کی جاسکتی ہے لیکن ہر دھرپد دھمار نہیں ہوتی۔ دھمار میں عموماً چودہ ماترے کی تالیں یعنی آڑا چوتال اور دیپ چندی برتی جاتی ہیں۔

دھمار اِس وقت ہندوستانی موسیقی میں قریباً متروک ہوچکی ہے لیکن سمجھنے کی غرض سے ایک ویڈیو دے رہا ہوں تاکہ دھرپد اور دھمار میں فرق محسوس کیا جاسکے۔

راگ دیس۔ شریمتی سِیولی چکرورتی جی کی آواز۔ دھمار کا رنگ سماعت فرمائیں۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

سادھرہ

سادھرہ دھرپد کی بالکل بگڑی ہوئی شکل ہے لیکن اپنی مہا چنچلتا کے سبب یہ کسی زمانے میں عوامی مقبولیت کی انتہاء پر پہنچ گئی تھی۔ کہا یہ جاتا ہے کہ یہ صنف مغل بادشاہ محمد شاہ رنگیلے کے درباری گائیک اُستاد نعامت خاں المعروف سدارنگ نے محمد شاہ رنگیلے کو لبھانے کی خاطر وضع کی تھی۔ آج اِس صنفِ موسیقی کی کوئی بھی صورت باقی نہیں رہی البتہ ٹھمری کو اِس کے قریب کی صنف کہہ سکتے ہیں لیکن ٹھمری اپنی اصل میں سادھرہ نہیں ہے۔

سادھرہ تیور تال سات ماتروں میں گائی جاتی تھی یا پھر اِسے جھپتال دس ماتروں میں بھی گایا جاتا تھا۔ ذیل میں سادھرہ کی ایک جدید شکل پیش کر رہا ہوں، یاد رہے کہ راگ ایمن کلیان کی یہ گت بالکل سادھرہ میں نہیں ہے لیکن اِسے کسی حد تک سادھرہ کے مماثل کہا جاسکتا ہے۔

شریمتی اَرپتہ چترجی کی یہ گت کسی حد تک سادھرہ کا رنگ لئے ہوئے ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

بڑا خیال

خیال آج کی ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کی سب سے مقبول صنف ہے۔ یہ بات مسلّم ہے کہ خیال گائیکی حضرت امیر خسرو دہلوی کی اُفتادِ طبع کا شاخسانہ ہے۔ بڑا خیال خیالات کی سنجیدہ، وسیع اور تفصیلی صورت ہے۔ بڑا خیال دراصل قدیم ہندوستانی موسیقی اور موجودہ موسیقی کے درمیان آخری سنگم تھا جس کے بعد باقاعدہ ایک نیم کلاسیکل موسیقی کا دَور شروع ہوتا ہے۔ یہ صنف دھرپد کی سختی کے مقابلے میں زیادہ لچکدار، جذباتی اور تخلیقی ہے۔

بڑے خیال میں دھرپد اور دھمار کے برعکس گائیک کو تان، مُرکی، گمک اور مینڈ برتنے کی پوری آزادی حاصل ہوتی ہے گویا یہ ایک طرح کا ایسا گائیکی اسلوب ہے جو قدیم کلاسیکل موسیقی کی بندشوں سے آزادی کا اعلان کر رہا ہے۔ بڑے خیال کی اُٹھان وِلمبت لَے یعنی اِکتال سے شروع ہوتے ہوئے تین تال پر تمام ہو جاتی ہے۔ اِکتال میں بارہ ماترے اور تین تال میں سولہ ماترے ہوتے ہیں۔

ذیل میں خیال کے دِگج گائیک خان صاحب اُستاد امیر خان کا ایک بڑا خیال پیش کر رہا ہوں جو راگ درباری میں ہے تاکہ طلبہ و قارئین سمجھ سکیں کہ بڑے خیال کی صوتی بُنت اور اِس کا خاص چلن کیسے پیدا ہوتا ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

نیم کلاسیکل

چھوٹا خیال

چھوٹا خیال یا بندش ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کی آخری صنف ہے جو آجکل صرف طلبہ کو موسیقی سکھانے کیلئے استعمال کی جا رہی ہے۔ ہمارے ہاں تو بندش سننے والے اب گنتی کے لوگ رہ گئے ہیں جبکہ ہندوستان میں یہ صنف ابھی زندہ ہے۔ بندش میں ایک مختصر خیال پیش کیا جاتا ہے جس کی بنیادی غرض راگ کی صوتی خوبصورت کو اُجاگر کرنا ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں طلبہ کو موسیقی سکھانے کیلئے بھی اِس صنف کا استعمال کیا جاتا ہے کہ ایک طالبعلم سُر تان کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ بولوں کی سُوجھ بُوجھ بھی پیدا کر لے۔

ذیل میں مَیں اُستاد نعامت خان صاحب المعروف سدا رنگ کی ایک معروف بندش جو خاں صاحب نے راگ بھیم پلاسی میں کمپوز کی تھی، پیش کر رہا ہوں۔ ہمارے دَور کے ایک دِگج (معتبر) گائیک پنڈت وِنکتیش کمار جی کی آواز میں پیش ہے چھوٹا خیال۔ ہمارے دَور میں اِس سے عمدہ خیال شاید ہی کوئی پیش کر سکے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

غزل

نیم کلاسیکل موسیقی میں جو اُودھم صنفِ غزل نے مچایا ہے گزشتہ صدی میں، اب تو یہ گمان ہوتا ہے کہ شاید نیم کلاسیکل موسیقی دراصل غزل ہی کا دوسرا نام ہے۔ یہ دراصل ایک ایسا موضوع ہے کہ اِس پر باقاعدہ ایک کتاب لکھی جاسکتی ہے لیکن چونکہ مجھے ہر صنف کیلئے صرف ایک صفحہ وقف کرنا ہے اِس لئے غزل کا مختصر سا تعارف کرکے آگے بڑھ جاتا ہوں۔

غزل بنیادی طور پر چھوٹے خیال ہی کی ایک چنچل صورت ہے لیکن اِس میں بیک وقت چنچلتا کے ساتھ ایک متاثر کن سنجیدگی بھی پائی جاتی ہے۔ گزشتہ صدی میں غزل کے کئی ایک معتبر گائیک پیدا ہوئے جن میں کے ایل سہگل، بیگم اختر فیض آبادی، طلعت محمود، مہدی حسن خان اور غلام علی قابلِ ذکر ہیں۔ غزل میں سُروں کی بجائے بولوں پر توجہ مرکوز رکھی جاتی ہے اور ایک ماہر گائیک غزل کے بولوں کو سُروں میں ڈھال کر مختلف اسلوب سے پیش کرتا ہے۔ غزل کی اِس خاص مہارت میں ہمارے دَور کے مہدی حسن خان صاحب کا کوئی ثانی نہیں۔ یہاں پر مَیں خاں صاحب کی خود ایک کمپوزڈ غزل پیش کر رہا ہوں جو راگ کیروانی میں ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

نظم

نیم کلاسیکل موسیقی میں نظم کوئی ایسی خاص معروف صنف نہیں ہے لیکن پھر بھی اِس کا تذکرہ کرنا ضروری ہے کیونکہ ہمارے ہاں یعنی پاکستان میں مختلف گائیکوں نے اِس کا عمدہ تجربہ کیا ہے۔ غزل کی طرح نظم میں بھی سنجیدگی اور چنچلتا ساتھ ساتھ چلتی رہتی ہے۔ ہمارے ہاں یہ تجربہ میڈم نورجہاں، نسیم بیگم اور ٹینا ساہنی نے کیا ہے اور بہت عمدہ اسلوب سے نظم کو پیش کیا ہے۔ ہندوستان میں شاید یہ صنف اتنی زیادہ معروف اور مقبول نہیں ہوئی لیکن پاکستان میں کسی وقت میں اِس صنف کا خاصا چرچا رہا ہے۔

یہاں پر مَیں معروف شاعر فیض احمد فیض کی ایک معروف نظم "مجھ سے پہلی سی محبت" پیش کررہا ہوں جسے میڈم نورجہاں نے راگ ایمن کلیاں میں نہایت کمال اسلوب سے گایا ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

گیت

نیم کلاسیکل موسیقی میں جب ہم گیت کی بات کرتے ہیں تو اِس سے مراد بالی وُڈ کے فلمی گیت نہیں ہوتے بلکہ وہ خاص گیت ہوتے ہیں جو اُستاد گائیکوں نے ایک مخصوص راگ کی چلن میں کمپوز کرکے گائے ہیں۔ ہمارے ہاں گیت کی سند صرف خان صاحب اُستاد برکت علی خان صاحب کے پاس ہے، علاوہ ازیں آپ کے شاگردِ رشید اُستاد غلام علی کے گیت بھی نہایت عمدہ ہیں۔

گیت عموماً ہلکی پھلکی اور چنچل راگنیوں میں گائے جاتے ہیں۔ پہاڑی، باگیشری اور بھوپالی وغیرہ راگنیاں گیتوں کیلیئے پرفیکٹ ہوتی ہیں۔ گیت کا اسلوب بظاہر ٹھمری سے ملتا ہے لیکن ٹھمری میں چنچلتا کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے جبکہ گیت بعض اوقات گھمبیر تاثر بھی دینے لگتا ہے۔ یہاں پر مَیں اُستاد برکت علی خان صاحب کا ایک معروف گیت پیش کررہاہوں جو آپ نے راگ پہاڑی میں کمپوز کیا تھا۔

سننے کیلیئے یہاں کلک کریں

ٹھمری

ٹھمری اپنے وقت میں نیم کلاسیکل موسیقی کی اِس قدر مقبول ترین صنف رہی ہے کہ اِس کے اثر سے عظیم دِگج اُستاد خان صاحب اُستاد بڑے غلام علی خان بھی نہ بچ سکے۔ ٹھمری میں بول اور سُروں کا ایسا چنچل رچاؤ پیدا کیا جاتا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ جیسے سُر فضاء میں اُڑ رہے ہوں۔ ٹھمری کو گھمبیر تا سے بچانے کیلئے اِس میں تانیں اور مُرکیاں نہیں لی جاتیں اور سارا زور بولوں پر رہتا ہے۔ نیم کلاسیکل موسیقی میں ٹھمری نسوانی جذبات کی اعلیٰ ترین عکاس مانی جاتی ہے۔

ٹھمری کے گائیکوں میں بڑے نام لئے جا سکتے ہیں جیسے بیگم صاحبہ اختری فیض آبادی، رسولن بائی، شریمتی گرِجا دیوی اور سب سے بڑھ کر خود اُستاد بڑے غلام علی خان صاحب جن کی معروف اور مقبولِ عام ٹھمری "یاد پیا کی آئے" ابھی مَیں پیش کر رہا ہوں۔ خاں صاحب نے یہ ٹھمری راگ ویناشرُج میں کمپوز کی تھی۔ اپنے زمانے کی مقبول ترین ٹھمری آج بھی کانوں میں رس گھول دیتی ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

دادرا

دادرا نیم کلاسیکل موسیقی کی نہایت مقبول اور قدیم صنف ہے۔ ٹھمری تو بہت بعد کی پیداوار ہے لیکن دادرا ہمیں گزشتہ صدی کی پہلی دہائی میں سننے کو مل جاتی ہے۔ دادرا ہجر و فراق کی سختیاں بیان کرنے کیلئے ایجاد ہوئی لیکن اِس میں ٹھمری کی طرح شوخی اور چنچلتا کی بجائے گھمبیرتا پائی جاتی ہے یعنی اگر ہم ٹھمری کو تھوڑا سا گھمبیر کر لیں تو وہ دادرا بن جاتی ہے۔ دادرا میں تال دادرا ہی استعمال کی جاتی ہے۔ بولوں پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے اور ہلکی پھلکی راگنیوں کا استعمال کیا جاتا ہے خاص کر مِشر راگوں کا جیسے بھیرویں میں ایک دو وَکر سُر لگا دیئے جاتے ہیں۔

دادرا ہمیں عموماً عورتوں کی آواز میں ہی سننے کو ملتی ہے۔ گوہر جان، بیگم اختری فیض آبادی اور ہمارے دَور میں پربھا اَترے دادرا کی معروف گائیکہ ہیں۔ ابتدائی دادرے ہمیں معروف لیجنڈ گائیکہ گوہر جان کی آواز میں ہی سننے کو ملتے ہیں جو ہندوستان کی تاریخ میں پہلی باقاعدہ ریکاڈنگ سنگر ہے۔ مجھے ذاتی طور پر بیگم صاحبہ کے دادرے بہت پسند ہیں۔ بیگم صاحبہ کے گلے میں انوکھا لوچ جیسے دادرا ہی کیلئے بنا ہو۔ یہاں پر مَیں بیگم صاحبہ کا ایک معروف دادرا پیش کر رہا ہوں۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

ترانا

ترانا نیم کلاسیکل موسیقی کا ایک نہایت عمدہ شاہکار ہے بشرطیکہ اِسے کوئی ماہر اُستاد گا کر دکھائے۔ ترانا عموماً چھوٹے خیال کے بعد راگ کی چلت اُجاگر کرنے کیلئے پیش کیا جاتا ہے۔ غزل، ٹھمری یا گیت کی طرح ترانے کے بول بامعنٰی نہیں ہوتے لیکن ایسا بھی نہیں کہ ترانے میں کچھ بھی بول دے دیئے جاتے ہیں۔ مثلاً دِھر دِھر دِھر توم، دِھر دِھر نا اور اِسی طرح مختلف تانوں کی سُر سنگتیاں ترانے میں چلتی رہتی ہیں۔

کہا یہ جاتا ہے کہ ترانا خاص حضرت امیر خسرو دہلوی کی ایجاد ہے۔ لیکن خیر حقیقت کچھ بھی ہو ترانا صدیوں تک ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کا ایک اَٹوٹ انگ رہا ہے بلکہ آج بھی بعض ماہر گائیک بندش کا خاتمہ ترانے پر ہی کرتے ہیں۔ ترانے کا اسلوب شوخ اور چنچل ہے اور یہ بندش کے آخر میں بندش کی سنجیدگی کا پورا پورا حساب چکتا کر دیتا ہے۔ یہاں پر مَیں سُورگ واسی پنڈت روی شنکر جی کا کمپوزڈ ایک ترانا پیش کر رہا ہوں جس کا اثر راگ سندھو بھیرویں سے لیا گیا ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

مذہبی

بھجن

بھجن ہماری ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کی سب سے قدیم صنف ہے، پس اِس کا رواج ویدوں کے زمانے سے چلا آرہاہے اور ہندو مذہبی متن سام وید بھجنوں سے بھرا پڑاہے۔اِس کا اپنا خاص اسلوب اور تال ہوتی ہے، عموماً یہ جس تال میں پیش کیا جاتا ہے اُسے بھجنی تال کہا جاتا ہے اور اِس میں آٹھ ماترے ہوتے ہیں۔

بھجن میں بھکتی رَس پیش کیا جاتا ہے اور گائیک اِس میں پوری طرح لِین (مستغرق) ہو جاتا ہے۔ بھجن کا بنیادی مقصد دراصل بھکتی یعنی عبادت ہے۔اِس میں چھوٹی چھوٹی تانیں لیکر عاجزانہ تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ بھجن چونکہ عموماً راگ بھیروں اور بھیرویں میں پیش کیا جاتا ہے اِس لئے میں مینڈ کی گنجائش بہت زیادہ ہوتی ہے۔ماہر گائیک بھیروں میں مختلف اسلوب سے صوتی رنگ پیش کرتے ہیں۔

ذیل میں مَیں سورگ واسی پنڈت بھیم سین جوشی جی کا ایک معروف بھجن پیش کر رہاہوں تاکہ طلبہ و قارئین بھجن کا اسلوب سمجھ سکیں۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

کیرتن

کیرتن بھی بھکتی ہی ایک شکل ہے لیکن یہ بھجن سے اِس لئے مختلف ہوتا ہے کہ اِس میں شری کرشن جی کی کتھائیں (کہانیاں) بیان کی جاتی ہیں۔ کیرتن کا اسلوب زیادہ سنجیدہ ہوتا ہے کیونکہ اِس میں گائیک زیادہ توجہ بولوں پر مرکوز رکھتا ہے۔

بھجن عام طور پر رام جی کی توصیف بیان کرنے کیلیئے پیش کیا جاتا ہے اور کیرتن شری کرشن مہاراج کی کہانیوں پر مبنی ہوتا ہے لیکن بھجن کی نسبت کیرتن میں بولوں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ بھجن کی طرح کیرتن میں بھی وہی بھجنی تال کا استعمال کیا جاتا ہے جس میں آٹھ ماترے ہوتے ہیں۔

ذیل میں مَیں پنڈت جسراج جی کا ایک کیرتن پیش کر رہا ہوں تاکہ طلبہ و قارئین سمجھ سکیں کہ بھجن اور کیرتن میں بنیادی کیا فرق ہوتا ہے۔

سننے کیلیئے یہاں کلک کریں

حمد

حمد دراصل بھجن کی اسلامی شکل ہے جس طرح بھجن میں رام جی کی توصیف بیان کی جاتی ہے بالکل ایسے ہی حمد میں اللہ تعالیٰ کی تعریف و توصیف بیان کی جاتی ہے۔

ہمارے ہاں یعنی پاکستانی موسیقاروں نے حمد پر خاصی توجہ دی ہے لیکن اِس کا رواج بعد کے زمانے میں پڑا جب نیم کلاسیکل موسیقی پاپ کی صورت میں بگڑ گئی چنانچہ حمد کی مروّجہ صورتیں پاکستانی فلمی موسیقی میں سامنے آتی ہیں۔ علاوہ ازیں بعد کے کچھ گلوکاروں نے بھی حمد کی طرف توجہ دی خاص کر ہمارے معروف قوال اُستاد نصرت فتح علی خان مرحوم کا نام لیا جاسکتا ہے لیکن بات وہی ہے کہ اِس کی ٹھیٹھ کلاسیکل شکل ہمیں پاک و ہند میں کہیں بھی نہیں ملتی۔

میری یہ جذباتی مجبوری ہے کہ مَیں یہاں پر اُستاد نصرت فتح علی خان صاحب کی معروفِ زمانہ حمد "کوئی تو ہے جو نظامِ ہستی چلا رہا ہے" پیش نہیں کر سکتا بلکہ یہاں ہمارے زمانے کے ایک معروف گلوکار عدنان سمیع خان صاحب کی حمد "اے خدا" ہی پیش کروں گا اور اِس کی صرف ایک ہی وجہ ہے کہ عدنان سمیع نے اِس حمد کے بولوں اور سُروں کے ساتھ جو انصاف کیا ہے وہ یقیناً قابلِ سماعت ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

نعت

نعت کو کیرتن کی اسلامی شکل سمجھ لیں۔ نعت میں رسالتمآب ﷺ کی توصیف بیان کی جاتی ہے۔ نیم کلاسیکل موسیقی میں نعت کا روج گزشتہ صدی کے وسط میں پڑا ہے خاص کر ہندی فلمی موسیقی میں اِس کا بہت عمدہ استعمال کیا گیا ہے۔ ہمارے ہاں یعنی پاکستانی نیم کلاسیکل موسیقی میں تو قوالی کی صورت میں نعت کا تجربہ ہر ایک قوال نے کیا ہے اور بہت خوب کیا ہے۔ چنانچہ کوئی ایک نام لینا مناسب نہیں سمجھتا اور ویسے بھی ہمارے طلبہ و قارئین بخوبی جانتے ہیں کہ قوالی کی صورت میں ہمارے ہاں کونسے بڑے قوال نعت گوئی میں کمال تک پہنچ چکے ہیں۔

سمجھنے کی غرض سے یہاں پر مَیں اُستاد نصرت فتح علی خان صاحب مرحوم کی ایک معروف نعت پیش کر رہا ہوں تا کہ نعت میں بول، تان اور لَے کاری کا کیسے استعمال کیا جاتا ہے، طلبہ و قارئین سمجھ سکیں۔ خاں صاحب نے اِس نعت میں جہاں بول اور تان کی مہارت دکھائی ہے تو وہاں اِس نعت میں لَے کاری کا فن بھی عروج پر نظر آ رہا ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

صوفی

قوالی

قوالی دراصل نیم کلاسیکل موسیقی کی وہ قدیم صنف ہے جس کی تاریخ کم از کم آٹھ سو سال پرانی ہے۔ کہا یہ جاتا ہے کہ اِس کی ابتداء خواجہ نظام الدین اولیاء علیہ التسلیم کے عقیدت مند حضرت امیر خسرو دہلوی نے کی تھی۔شاید یہ ہندو بھجن کے مقابلے میں پیش کی جانے والی کوئی خاص صنف رہی ہو لیکن اِس وقت تو یہ نیم کلاسیکل موسیقی میں ایسالوہامنواچکی ہے کہ پوری دنیا کی موسیقی اِس سے کسی نہ کسی شکل میں متاثر نظر آرہی ہے۔ قوالی کا بنیادی اسلوب یہ ہے کہ اِس میں چند حمدیہ یا نعتیہ اقوال بار بار دہرائے جاتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اِسے قوالی کہا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ حضرت امیر خسرو دہلوی نے اِس صنف کی باقاعدہ تعلیم اپنے چند شاگرد بچوں کو دی تھی اور اُنہی بچوں کی اولاد آج اِس میراث کی اصلی وارث بنی ہوئی ہے۔ یہاں پر مَیں چونکہ قوالی کا صوتی اسلوب پیش کر رہا ہوں اِس لئے ضروری ہے کہ قوال بچوں کے گھرانے کے ہی گائیکوں کی کوئی قوالی پیش کروں۔ ملاحظہ کریں منشی رضی الدین وپسران کا یہ شاہکار۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

کافی

کافی سے مراد راگ کافی نہیں بلکہ اِس سے مراد ہے صنفِ موسیقی کافی۔کافی کا چلن یا رواج برصغیر کی صرف صوفی روایت میں ہی ملتا ہے۔ہمارے ہاں کافی کی دو اقسام مروج رہی ہیں۔ایک سندھی کافی جو حضرت شاہ عبدالطیف بھٹائی اور سچل سرمست کے کلام کو پیش کرکے گائی جاتی ہے جبکہ دوسری قسم زیادہ معروف ہے جسے ملتانی کافی کہا جاتا ہے اور اِس میں حضرت خواجہ غلام فرید کو ریجہ،بابا بلھے شاہ اور شاہ حسین کا کلام پیش کیا جاتا ہے۔کافی کا اسلوب زیادہ تر شوخ اور چنچل ہوتا ہے لیکن اِس میں زیادہ زور ہجر و فراق کے مضامین پر دیا جاتا ہے۔

کافی کی راگ عموماً سندھی بھیرویں ہی رہی ہے لیکن کبھی کبھار یہ درباری اور آساوری میں بھی پیش کر دی جاتی ہے۔ہمارے ہاں ملکہِ کافی زاہدہ پروین بیگم کی کافیاں بہت معروف ہوئی ہیں۔ایسے معلوم ہوتا ہے جیسے بیگم صاحبہ کی خاص تربیت کافی کیلئے کی گئی تھی۔اِسی طرح اُستاد سلامت علی خان،پٹھانے خان،اُستاد حسین بخش ڈاھڈی اور عابدہ پروین بھی کافی گانے کیلئے معروف ہیں۔یہاں پر مَیں زاہدہ پروین بیگم کی ایک معروف کافی پیش کر رہا ہوں۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

قول قلبانہ

قول قلبانہ کے متعلق روایت ہے کہ یہ حضرت امیر خسرو دہلوی کی ایجاد ہے۔ قول قلبانہ کا مفہوم ہے اظہارِ محبت۔ موسیقی کی یہ صنف معزز ترین مسلم شخصیات سے محبت و عقیدت کے اظہار کیلیئے وضع کی گئی تھی اِس لئے اِس میں بھکتی رنگ صاف جھلک رہا ہوتا ہے۔ قول قلبانہ کیلیئے حضرت امیر خسرو دہلوی نے اپنی کچھ مخصوص راگ ترتیب دی تھیں لیکن مرورِ زمانہ کے ساتھ ساتھ وہ اب غیر معروف ہو چکی ہیں البتہ بعض پرانے قوال حضرات راگ زیلف، نقش اور بسیط میں قول قلبانہ پیش کر چکے ہیں اور ایسی ریکارڈنگز اب ناپید ہیں۔

قول قلبانہ کا اسلوب قوالی سے تھوڑا مختلف ہوتا ہے اور اِس میں زیادہ زور بولوں پر دیا جاتا ہے جبکہ بول قوالی کی طرح مسلسل دہرائے نہیں جاتے۔ قول قلبانہ کی روایت ہمارے ہاں قوال بچوں کے گھرانے کے پاس رہی ہے جس کے ایک مستند گائیک اُستاد بہاء الدین خان مرحوم کا ایک قول قلبانہ پیش کرر رہا ہوں تا کہ سمجھا جا سکے کہ قوالی اور قول قلبانہ میں بنیادی فرق کیا ہوتا ہے۔

سننے کیلیئے یہاں کلک کریں

رنگ

رنگ بھی حضرت امیر خسرو دہلوی کی ایجاد مانی گئی ہے۔ یہ ایک خالصتاً صوفی صنفِ موسیقی ہے اور اِس کا تعلق اُن خاص مواقع سے ہے جب محبوبِ الٰہی حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء علیہ التسلیم اپنے پیر و مرشد حضرت حضرت خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکر رحمہ اللہ کے عرس کی تقریب منایا کرتے یعنی اِس صنف کا تعلق صوفی تقریبات سے ہے اور صرف مستند قوال ہی رنگ پیش کر سکتے ہیں۔ رنگ میں سارا زور بولوں پر دیا جاتا ہے اور سُروں کو ایسے پیش کیا جاتا ہے کہ بول سُروں پر تیرنے لگتے ہیں۔

آجکل رنگ گانے والے نہیں رہے۔ ہمارے ہاں قوال بچوں کے گھرانے کے ماہرین میں منشی رضی الدین، اُستاد بہاء الدین خان اور آپ کے بزرگ اُستاد افتخار نظامی قوال رنگ پیش کرنے میں ماہر تھے۔ رنگ کی راگ بھی حضرت امیر خسرو دہلوی خود ترتیب دیا کرتے چنانچہ ایسا نہیں کہ رنگ کسی بھی راگ میں گایا جاتا ہے۔

یہاں پر مَیں اپنے طلبہ و قارئین کیلئے منشی رضی الدین و پسران کا پیش کیا گیا ایک رنگ پیش کر رہا ہوں۔ سماعت فرمائیں۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

دھمال

دھمال بھی ایک خالصتاً صوفی صنفِ موسیقی ہے۔ دھمال میں سارا زور لَے کاری پر ہوتا ہے اور اِس کیلیئے باقاعدہ ایک ساز نوبت استعمال کیا جاتا ہے۔ آٹھ ماتروں میں بھجنی ٹھیکہ بجایا جاتا ہے۔ دھمال کے مضمون بھی بھگتی پر مشتمل ہوتے ہیں۔ دھمال کو قلندرانہ صنفِ موسیقی کہا جاتا ہے اور اپنے اِس خاص اسلوب کے سبب یہ صنف پوری دنیا میں معروف ہے۔ دھمال کی بُنت راگ ایمن کلیان کے اثر میں رہتی ہے۔

یہ صنف صوفیانہ رقص کیلیئے بھی خاصی مشہور ہے چنانچہ صوفی لوگ دھمال پر خوب رقص کرتے نظر آتے ہیں۔ دھمال بنیادی طور پر ایک لوک صنف ہے لیکن چونکہ یہ صوفیوں کے ہاں مروج رہی ہے اِس لئے اِس کا عوامی رنگ اب ناپید ہو چکا ہے ورنہ کسی زمانے میں یہ گھر گھر کی صنف تھی۔ ہمارے ہاں دھمال گائیکی کا ہر قابل گائیک نے تجربہ کیا ہے لیکن یہاں پر مَیں اُستاد نصرت فتح علی خان صاحب کی گائی گئی دھمال پیش کروں گا کیونکہ اِس میں لَے کاری کا پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔

سماعت فرمائیں۔

سننے کیلیئے یہاں کلک کریں

لوک

ٹپہ

ٹپہ ایک خالص لوک صنف ہے۔نیم کلاسیکل موسیقی میں ٹپہ کو کسی وقت میں بے حد مقبولیت حاصل تھی گو کہ آج یہ صنف ناپید ہو چکی ہے حتیٰ کہ اب اچھے خاصے سننے والے بھی ٹپہ سے ناواقف ہوتے ہیں۔ٹپہ کے بول عام طور پر ملتانی میں ہوا کرتے جسے آجکل سرائیکی کہا جاتا ہے۔ٹپہ کا اسلوب شوخ اور چنچل ہے لیکن کبھی کبھار ہجر و فراق کے بول اِسے گھمبیر بنا دیتے ہیں۔چونکہ یہ ایک قدیم اور متروک صنف ہے اِس لئے آجکل اِس کے گائیک نہیں ملتے لیکن ہندوستان میں شریمتی گرِجا دیوی کے ٹپے خاصے مقبول رہے ہیں۔

اِسی طرح یہ صنف پشتو موسیقی میں بھی مروج رہی ہے۔کسی زمانے میں عبداللہ جان اُستاد اور احمد خان لالہ کے ٹپے بہت مشہور رہے ہیں۔بعد کے دَور میں خیال محمد اور احمد گل کے پشتو ٹپے بھی بہت مقبول ہوئے۔یہاں پر مَیں شریمتی گرِجا دیوی کا ایک ٹپہ پیش کررہاہوں۔راگ دیس میں یہ ٹپہ اپنا پورا جوبن دِکھا دیتا ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

مانڈ

مانڈ نیم کلاسیکل موسیقی کی ایک بہت ہی معروف لوک صنف اور میرے آبائی وطن راجستھان کی قدیم ترین تہذیبی سوغات ہے۔مانڈ میں شوخ اور چنچل اسلوب پایا جاتا ہے۔سارا زور بولوں پر دیا جاتا ہے اور بول بھی سواگت پُونڑ (استقبالیہ) ہوتے ہیں۔مانڈ کے بول مخصوص ہوتے ہیں لیکن اِنہی مخصوص بولوں کو نت نئے ڈھنگ سے پیش کرنا ہی اعلیٰ مہارت سمجھی جاتی ہے۔

مانڈ کو صرف ایک راجستھانی گائیک جس مہارت سے پیش کر سکتا ہے ویسا شاید ہی کوئی دوسرا گائیک پیش کر سکے۔ ہمارے ہاں اُستاد مہدی حسن خان مرحوم چونکہ راجستھان کے ایک کلاونت گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اِس لئے وہ مانڈ نبھانے کا فن خوب جانتے تھے۔علاوہ ازیں معروف کلاسیکل گائیکہ جنت مکانی اللہ جِلائی بائی بھی راجستھان سے ہونے کے ناتے مانڈ کو کمال مہارت سے نبھاتی رہیں۔ یہاں پر مَیں اللہ جِلائی بائی ہی کی ریکاڈڈ مانڈ پیش کرنے لگا ہوں۔ مانڈ کے معروف بول ہیں۔" کیسریا بالم "۔ سماعت فرمائیں۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

چیتی

چیتی ایک قدیم لوک صنفِ موسیقی ہے جو اِس وقت تو مکمل طور پر متروک ہو چکی ہے لیکن کسی زمانے میں نہایت مقبول رہی ہے اِس لئے اِس کا تذکرہ ضروری تھا۔ چیتی دراصل رِیتو صنف ہے یعنی بہار کے موسم میں یہ کسی زمانے میں پورے ہندوستان میں گائی جاتی تھی۔ چونکہ بہار کا موسم آخری بکرمی ماہ چیت میں آتا ہے تو اِسی سے اصطلاح چیتی بنی۔ آجکل اِس صنف کو پیش کرنے والے زندہ نہیں رہے لیکن قریب کے زمانے میں سورگ واسن شریمتی گرِجا دیوی اِسے کمال مہارت سے پیش کرتی رہی ہیں۔

چیتی کا اسلوب نہایت سادہ اور شوخ ہوتا ہے۔ سُر اور تال پر زور زیادہ ہونے کے سبب اِس کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ چیتی عموماً ہلکی پھلکی راگنیوں میں گائی جاتی تھی جیسے پہاڑی، باگیشری اور بسنت وغیرہ۔ یہاں پر مَیں سمجھنے کی غرض سے شریمتی گرِجا دیوی کی ایک چیتی پیش کر رہا ہوں جو راگ پہاڑی میں کمپوز کی گئی ہے۔ چیتی کے بول ہیں " چیتی ماسی چُندھر رنگئی بھیوراما"۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

کجری

کجری بھی ایک لوک صنفِ موسیقی ہے جو اِس وقت بالکل متروک ہو چکی ہے لیکن چونکہ یہ کسی زمانے میں بہت مقبول رہی ہے اِس لئے ذکر کرنا ضروری تھا۔ کجری عموماً برکھارُت میں گائی جاتی تھی ۔ کجری ہندی لفظ کجرے (کاجل)سے ہے جو بادل کیلئے بطورِ تشبیہ استعمال ہوتا ہے اور پھر اِسی سے اصطلاح کجری بنی۔

کسی زمانے میں ساون بھادوں کے موسم میں کجری ہندوستان کے کونے کونے میں سنائی دیتی تھی جبکہ آج اچھے خاصے گائیکوں کو بھی علم نہیں کہ کجری کیا شے ہے۔ کجری کا اسلوب ہلکا پھلکا اور شوخ ہوتا ہے۔ تال دادرا کے سادہ ٹھیکہ میں اِسے کبھی توراگ میاں کی ملہار اور کبھی میگھ ملہار میں پیش کیا جاتا تھا۔ہمارے زمانے میں کجری گانے کی مہارت صرف شریمتی گرِجا دیوی کو حاصل رہی ہے ،علاوہ ازیں گرِجا دیوی کے مقابلے کی کجری ہم نے نہیں سنی۔

ذیل میں مَیں شریمتی گرِجا دیوی اور رَوی کِچلو کی ریکارڈڈ کجری پیش کر رہا ہوں تا کہ طلبہ اور قارئین سمجھ سکیں کہ کجری کیسے صوتی بُنت رکھتی ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

ہوری

ہوری ہندوستانی نیم کلاسیکل موسیقی کی ایک لوک صنف ہے۔ ہوری کا تعلق تیوہار سے ہے اور یہ دراصل ہولی کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ ہوری عموماً ہولی کے تیوہار پر گائی جاتی تھی اور اِس کا رواج صدیوں پرانا ہے لیکن فی زمانہ یہ صنف مکمل طور پر متروک ہو چکی ہے۔ ہوری کا اسلوب شوخ اور چنچل ہے اور یہ عموماً کافی ٹھاٹھ کے راگوں میں گائی جاتی تھی ۔ ہماری معلومات کے مطابق ہوری کی آخری گائیکہ شریمتی گرِجا دیوی ہی ہیں ، علاوہ ازیں ہم نے ہوری کسی مستند گائیک یا گائیکہ سے نہیں سنی۔ لوک موسیقی کی یہ قدیم صنف آج کی موسیقی میں اپنا کوئی تعارف نہیں رکھتی لیکن ایک زمانے میں کوئی ہولی ہوری کے بغیر تصور بھی نہیں کی جاسکتی تھی۔

یہاں پر مَیں شریمتی گرِجا دیوی کی ایک ریکاڈڈ ہوری پیش کر رہا ہوں۔ راگ مِشر پیلو میں یہ ہوری دادرا کے سادہ ٹھیکہ کے ساتھ اپنا خوب رنگ دِکھا رہی ہے۔

سننے کیلئے یہاں کلک کریں

☆☆☆☆☆

موسیقی کیا ہے؟

ہندوستانی موسیقی کے معجزات پر تو مَیں بعد میں تفصیل سے بات کرلوں گا فی الحال یہ جاننا ضروری ہے کہ آخر موسیقی شے کیا ہے۔ موسیقی جسے عربی زبان میں غِناء کہا جاتا ہے دراصل انسانی آواز کی زینت ہے یعنی جب ایک انسان کوئی الفاظ یا آواز خاص اُتار چڑھاؤ کے ساتھ منہ سے نکالتا ہے تو وہ غِناء بن جاتا ہے۔

بنیادی طور پر غِناء یعنی موسیقی کی دو ہی صورتیں ممکن ہوتی ہیں۔ پہلی صورت میں یہ اَلاپ جبکہ دوسری صورت میں یہ تال (Rhythm) بن کر منہ سے نکلتی ہے۔ اَلاپ کیلئے انگریزی میں کوئی مخصوص اصطلاح موجود نہیں ہے اِس لئے اِسے انگریزی میں Melodic Improvisation without Rhythm سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور دراصل یہی وہ صورت ہے جس میں قرآن کی قرأت کی جاتی ہے اور یہی وہ صورت ہے جس میں قاری عبدالباسط عبدالصمد، قاری محمد صدیق المنشاوی اور میرے پسندیدہ قاری مشاری بن راشد العفاسی جیسے معتبر قرّاء حضرات قرآن کی قرأت کرتے ہیں۔

قرآن فی نفسہٖ زینت کو حرام نہیں کہتا جب تک کہ اِس میں کوئی خارجی دینی قباحت نہ شامل ہو جائے چنانچہ ارشاد ہے۔ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِيْنَةَ اللّٰهِ الَّتِيْٓ اَخْرَجَ لِعِبَادِهٖ۔

آپ فرما دیجئے کہ کون ہے جس نے خدا کی اُس زینت کو حرام قرار دے دیا جو خدا نے اپنے بندوں کیلئے وضع کی۔(سورہ الأعراف۔ آیت 32)

جس طرح معاشرت کا جمال غنائے مال میں پوشیدہ ہوتا ہے اور انسان سرمایہ کی بدولت معاشرے میں عزت و تکریم حاصل کر لیتا ہے بعینہٖ آواز کا جمال غِناء یعنی موسیقی میں پوشیدہ ہے۔ ایک صحیح السند حدیث شریف کے الفاظ ہیں قَالَ، قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "لَيْسَ مِنَّا مَنْ لَمْ يَتَغَنَّ بِالْقُرْآنِ"۔

آپ نے فرمایا وہ ہم سے نہیں جو قرآن کو غِناء سے نہیں پڑھتا۔(رواہ أبي داود في السنن۔ ترقیم شاملہ۔ 1469)

موسیقی تو وہ عظیم المرتبت فن ہے کہ جس کی عظمت اُجاگر کرنے کیلئے خدا تعالیٰ نے پورا ایک پیغمبر وقف کر رکھا ہے یعنی عزت مآب حضرت داؤد علیہ السلام۔ قرآن کی سورہ النمل آیت 27 میں ہے کہ وَلَقَدْ اٰتَيْنَا دَاوٗدَ وَ سُلَيْمٰنَ عِلْمًا۔ یعنی ہم نے داؤد اور سلیمان کو علم عطاء کیا اور وہ علم کیا تھا، وَّاٰتَيْنَا دَاوٗدَ زَبُوْرًا یعنی ہم نے داؤد کو زبور عطاء کی۔(سورہ الإسراء۔ آیت 55)

اب زبور مقدّس کی چند آیات ملاحظہ فرمائیں۔

1 : نیک لوگو! یہوواہ کے کاموں کی وجہ سے خوشی سے للکارو! یہ مناسب ہے کہ سیدھی راہ پر چلنے والے لوگ اُس کی بڑائی کریں۔

2: بربط (ساز) بجا کر یہوواہ کا شکر ادا کرو؛ دس تاروں والے ساز کے ساتھ اُس کی تعریف میں گیت گاؤ۔

3: اُس کیلئے نیا گیت گاؤ؛ مہارت سے ساز بجاؤ اور خوشی سے للکارو۔

4: کیونکہ یہوواہ کا کلام سچا ہے اور اُس کے ہر کام پر بھروسا کیا جاسکتا ہے۔

5: وہ نیکی اور اِنصاف سے محبت کرتا ہے۔

(باب 33۔ آیات 1 تا 5)

1: یہوواہ کا شکر ادا کرنا اچھا ہے؛ اَے خدا تعالیٰ! یہ اچھا ہے کہ تیرے نام کی تعریف میں گیت گائے جائیں۔

2: صبح کو تیری اَٹوٹ محبت کو بیان کیا جائے اور رات کو تیری وفاداری کو۔

3: دس تاروں والا ساز اور سِتار بجا کر اور بربط کی سُریلی دُھن پر تیری بڑائی کی جائے۔

4: کیونکہ اَے یہوواہ! تُو نے اپنے کاموں کے ذریعے مجھے خوشی بخشی ہے؛ مَیں تیرے ہاتھوں کے کاموں کی وجہ سے خوشی سے للکارتا ہوں۔

(باب 92۔ آیات 1 تا 4)

درج بالا آیات سے معلوم ہوتا ہے کہ سُر اپنی اصل میں عبادت کی اقسام میں سے ہے کیونکہ حضرت داؤد علیہ السلام اِنہی سُروں کی وساطت سے خدا کی عبادت کیا کرتے تھے۔اِس لئے میرے نزدیک کوئی بھی شخص جو سُر کی تعظیم نہیں کرتا اُسے سُر کی حقیقت کبھی سمجھ نہیں آسکتی۔

موسیقی کا براہِ راست تعلق انسانی جمالیاتی حس (Aesthetic Sense) سے ہے اور جس طرح خوراک اور نیند انسانی صحت کیلئے ضروری ہے بالکل اِسی طرح موسیقی بھی انسانی ذہن کیلئے ایک بنیادی ضرورت سمجھی جاتی ہے بلکہ اب تو جدید طب میں Music Therapy یعنی موسیقی کے ذریعے علاج کی اہمیت پر بھی زور دیا جا رہا ہے اور دنیا کے مختلف ممالک میں یہ ایک مستند علاج کی صورت میں پریکٹس بھی کی جارہی ہے۔

کچھ لوگوں خصوصاً علماء کا یہ عام خیال ہے کہ موسیقی سے مراد آلاتِ ساز (Musical Instruments) ہیں جبکہ حقیقت یہ ہے کہ موسیقی انسانی گلے سے

پیدا ہوتی ہے اور ہر انسان پیدائشی طور پر موسیقی کی صلاحیت لیکر پیدا ہوتا ہے البتہ کچھ لوگ اپنی یہ صلاحیت دبا دیتے ہیں اور کچھ اِسے بروئے کار لے آتے ہیں۔

مجھے یاد پڑتا ہے کہ ایک بار میرے اسلامیات کے اُستاد اور ہمارے گاؤں کے معروف عالمِ دین حضرت مولانا قاری ثناء اللہ صاحب مرحوم نے مجھ سے کہا تھا کہ مَیں بچپن میں قوّال بننا چاہتا تھا لیکن والدین اور معاشرے کی سختی کے سبب اِس طرف نہ جاسکا اور پھر ایک مدرسہ میں قرأت کی تعلیم حاصل کرنے لگ گیا۔

ہُوا یوں کہ ایک دن مَیں نے اُستاد مرحوم سے گذارش کی کہ مجھے آپ کوئی راگ سنائیں لیکن اُستاد نے فوری منع کر دیا۔ پس مَیں کہاں ماننے والا تھا، آخر کار اُستاد نے میری فرمائش پوری کر دی اور تب مَیں اُستاد کے گلے سے بھیرویں کے سُر کھٹکے اور مینڈ کی صورت میں سن کر ششدر رہ گیا کہ ہمیں قرآن اور دینی علوم پڑھانے والے اُستاد ایک ہندوستانی راگ کے اِس قدر ماہر بھی ہو سکتے ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ موسیقی کوئی ایسی انوکھی شے نہیں ہے کہ ہمارا معاشرہ سرے سے اِس سے واقف ہی نہیں بلکہ بات یہ ہے کہ فقہاء کی ناروابندشوں کے سبب صدیوں سے ہمارا معاشرہ اِسے باقاعدہ ایک فن کی حیثیت سے قبول کرنے سے کتراراہا ہے، اِس پر

مستزاد یہ کہ اِس فن سے وابستہ فنکاروں کی جس قدر تذلیل و توہین ہم کر سکتے تھے، کرتے رہے۔

میرے نزدیک ہر وہ شخص جس کے پاس صحیح سلامت آواز ہے وہ قدرتی طور پر ایک گلوکار ہے۔ اگر کوئی شخص اِس کا تجربہ کرنا چاہتا ہے تو وہ جس وقت چاہے اپنے گلے سے آواز کو اُتار چڑھاؤ کے ساتھ نکال کر دیکھ لے۔

کچھ علماء کا خیال ہے کہ قرآن، حمد اور نعت کو ترنم سے پڑھنا نہ صرف جائز ہے بلکہ ایک مستحسن عمل ہے لیکن اِس کے ساتھ آلاتِ موسیقی استعمال کرنا جائز نہیں حالانکہ آلات کیا کام کرتے ہیں سوائے اِس کے کہ جو انسانی گلا کر رہا ہوتا ہے۔ چنانچہ ہارمونیم کے تین سپتک میں تین طرح کا اُتار چڑھاؤ موجود رہتا ہے۔

تار سپتک (High Octave) میں ہائی پچ یعنی اُونچی آواز، مَدھ سپتک (Middle Octave) میں متوازن آواز اور مَندھر سپتک (Lower Octave) میں لو پچ یعنی بھاری آواز۔ جیسے انسان سانس کے ذریعے فضاء سے آکسیجن لیکر آواز کا بناؤ سنگار کر کے باہر نکالتا ہے بالکل یہی کام ایک ہارمونیم دھونکنی (Bellow) کے ذریعے کرتا ہے۔ کچھ یہی حال ہر آلہِ موسیقی کا ہے چاہے وہ بانسری ہو یا سِتار۔ تاروں والے آلہ میں ہوا کا کام انسانی ضرب کر رہی ہوتی ہے یعنی

جیسے ہی تار (String) پر ضرب (Beat) لگتی ہے تو ضرب تار میں ارتعاش (Oscillation) پیدا کر دیتی ہے پھر اُسی ارتعاش سے آواز پیدا ہو جاتی ہے اور آخر میں اُسی ارتعاش کو قاعدے میں لا کر ایک فنکار دُھن (Melody) پیدا کر لیتا ہے۔ پس ہر آلہِ موسیقی خالص قدرتی قوانین کی اطاعت کرتے ہوئے ویسا ہی غِناء پیدا کرتا ہے جیسے کہ ایک گلوکار اور قاری اپنے گلے سے پیدا کرتے ہیں۔

پس ثابت ہوا کہ موسیقی خالصتاً خدا کی طرف سے عطاء کردہ ایک ایسی صلاحیت ہے کہ اگر کوئی چاہے تو اِسے آرام سے بروئے کار لا سکتا ہے۔

☆☆☆☆☆

ہندوستانی کلاسیکل موسیقی

شاستری سنگیت یعنی ہندوستانی کلاسیکل موسیقی دراصل ایک ایسانادر موضوع ہے کہ اِس پر اُردو زبان میں خالص تحقیقی نوعیت کا کام قریباً نہ ہونے کے برابر ہے چنانچہ جتنا کچھ علمی کام موجود ہے وہ یا تو تحقیقی نوعیت کا نہیں ہے یا پھر وہ عامیانہ معلومات پر مبنی ہے جس کی کوئی اکیڈیمک ویلیو نہیں ہے۔

جب مَیں یہ اصطلاح استعمال کرتا ہوں یعنی ہندوستانی موسیقی تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اِس سے مراد کیا ہے اور کیا ہندوستان میں کوئی خاص نوعیت کی موسیقی پیدا ہوئی ہے جو دنیا کے کسی بھی خطے میں پیدا نہ ہو سکی تو جواباً عرض ہے کہ جی ہاں خشکی کے اِس ٹکڑے پر موسیقی کی وہ قدیم اور مخصوص بِنا پڑی کہ جو دنیا کے کسی بھی خطے میں پیدا نہ ہو سکی۔

چونکہ مَیں اِس کتاب میں ہندوستانی موسیقی کی تاریخ نہیں بیان کر سکتا اِس لئے چند بنیادی معلومات پر اکتفا کرنا ہو گا کیونکہ اِس کتاب کی اساس اکیڈیمک ہے۔

برصغیر کے قدیم سناتن دھرم میں ویدوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور میری تحقیق کے مطابق بنیادی طور پر یہ انبیاء کرام ہی کی تعلیمات پر مبنی ہیں لیکن چونکہ اِس وقت الہامی تعلیمات اپنی اصل صورت میں موجود نہیں رہیں سوائے قرآن کے تو

لا محالہ ہمارے نزدیک یہ صرف ایک معتبر تاریخی متن کی حیثیت رکھتی ہیں۔ پس چار ویدوں میں ایک سام وید ہے جس میں باقاعدہ موسیقی کی معلومات اور تعلیمات دی گئی ہیں۔ یہ وید ایک مخصوص لحاظ سے الہامی صحیفہ زبور مقدّس کے قریب واقع ہوتی ہے۔اِس سے یہ صاف طور پر معلوم ہو جاتا ہے کہ برصغیر میں بھی موسیقی کی ایک قدیم ترین روایت موجود رہی ہے اور یہاں کے لوگ بھی موسیقی سے پرانا مذہبی شغف رکھتے ہیں۔

اب آجایئے اِس طرف کہ یہاں کی موسیقی میں وہ کیا خاص بات ہے جو دنیا کی کسی بھی موسیقی میں موجود نہیں۔ اصل میں ہندوستانی موسیقی کا خصوصی اعجاز یہ ہے کہ یہ موسیقی کچھ خاص پیٹرنز رکھتی ہے جس کی اطاعت ہر گلوکار پر واجب ہے اور وہ پیٹرن راگ کہلاتا ہے لیکن بات صرف پیٹرن تک محدود ہوتی تو ہماری اور مغربی موسیقی میں کوئی خاص فرق رونما نہ ہوتا۔ اصل بات اُس آزادی میں ہے جو دنیا کی کوئی بھی موسیقی ایک فنکار کو نہیں دیتی جو ہماری موسیقی دیتی ہے۔یعنی ہمارے ہاں ایک گلوکار جب کوئی گت (Composition) گانے لگتا ہے تو اُسے کمپوزیشن کی اطاعت صرف دس فیصد تک کرنی ہوتی ہے باقی کا نوّے فیصد اُس کی فنی برجستگی (Improvisation) پر مبنی ہوتا ہے۔ گویا ایک فنکار کو مکمل اجازت دے دی جاتی ہے کہ وہ اپنی کمپوزیشن میں جتنے نئے صوتی اور فنکارانہ رنگ شامل کر سکتا ہے

کرکے دکھائے اپنے جوہر۔ چنانچہ مینڈ، کھٹکہ، کنڑ، مُرکی، گمک آواز اور فن کی وہ خوبصورتیاں ہیں جو ایک گلوکار اپنے گلے سے اور ایک فنکار اپنے ساز سے فی البدیہہ پیدا کرتا ہے۔

راگ یعنی سُروں کے مخصوص پیٹرن پرانے وقتوں میں جنوبی ہندوستان کے اُصولوں پر مبنی تھے جسے پرانے وقتوں میں میلکرت (Melakarta) کہا جاتا۔ کرناٹکی سنگیت دراصل ہندوستانی سنگیت کا حقیقی تخم ہے، میرا یہ ماننا ہے جبکہ ہمارے بعض گھرانوں کے اساتذہ بالخصوص قوال بچوں کے گھرانے کے مستند ماہرِ موسیقی اُستاد چاند خان کا یہ دعوٰی ہے کہ ہندوستانی موسیقی کی اصل عرب موسیقی ہے جہاں راگ کو راغ کہا گیا ہے لیکن مَیں اِس تاریخی مفروضے کو نہیں مانتا کیونکہ عربوں کے ہاں کوئی بھی معتبر موسیقی کی روایت کسی بھی عرب خطے میں نہیں ملتی۔

بہرحال یہ ایک تاریخی بحث ہے جس میں پڑ کر مَیں اصل موضوع کو پامال نہیں کرنا چاہتا۔ میری تحقیق کے مطابق راگ داری سنگیت کی بنیاد کرناٹک سنگیت سے آتی ہے جہاں پر باقاعدہ راگوں کو نر اور مادہ میں تقسیم کیا گیا اور سُروں کو باقاعدہ سَمے اور رَس یعنی وقت اور مُوڈ سے متعلق کیا گیا۔

ہندوستانی موسیقی میں یہ کام علمی طور پر اتنا منظم نہیں تھا تاوقتیکہ بیسویں صدی کی ابتداء میں پنڈت وشنو نارائن بھاتکھنڈے نے ہندوستانی موسیقی کا بالکل ایک نیا نظم مرتب کر دیا۔ پنڈت جی کے اِس نظم کے مطابق ہر راگ اور راگنی کسی نہ کسی خاص ٹھاٹھ (Scale) میں موجود رہتی ہے اور یوں دس ٹھاٹھوں میں وہ مختلف راگ اور راگنیاں رکھ لیتے ہیں۔ یعنی پنڈت جی نے کرناٹکی سنگیت کی سختیوں کو آسان کر کے دس ٹھاٹھوں میں ایسا منظم کر دیا کہ اب کوئی بھی راگ یا راگنی بس اِنہی دس ٹھاٹھوں میں سے کسی ایک ٹھاٹھ میں اپنا وجود قائم رکھے گی۔ مثلاً ایمن ایک مؤنث راگ یعنی راگنی ہے اور اِس کی ٹھاٹھ کلیان ہے جس کے چھ سُر شُدھ اور ایک سُر مدھم یعنی ماتِیور ہے۔

جب سیکھنے کی باری شروع ہو گی تو اِس موضوع پر مَیں آگے باقاعدہ تعلیمی نوعیت کی بحث کروں گا فی الحال ہندوستانی موسیقی کے اُصول و مبادی پر توجہ دیں۔

راگ اور کوڈ

Raga and Chord

کرناٹکی اور ہندوستانی موسیقی کی بنیاد دراصل دُھن (Melody) ہے جبکہ ویسٹرن موسیقی کی بنیاد ہم آہنگی (Harmony) پر واقع ہے۔ میلوڈی یا دُھن سُروں کا وہ پُر پیچ اور دلکش بندھن ہے جو انسانی جسم کو متحرک اور روح کو سرشار کر دیتا ہے۔ راگ دراصل آواز اور خاموشی کا وہ نشاط انگیز اور پیچیدہ تاثر ہے جس میں کسی بھی انسانی کیفیت کا اظہار ہو سکتا ہے۔ موسیقی کا تعلق چونکہ قوتِ سماعت سے ہے اِس لئے کچھ راگ اپنے اندر خوشی اور سرشاری جبکہ کچھ حسرت اور اُداسی کا تاثر لئے ہوتے ہیں چنانچہ جو راگ عموماً اُداسی کی کیفیت پیدا کرتے ہیں ویسٹرن میوزک میں اُنہیں مائنر سکیل کے نام سے پکارا جاتا ہے اور جو راگ خوشی اور مستی کا تاثر پیدا کرتے ہیں اُنہیں میجر سکیل کہا جاتا ہے۔ ہماری ہندوستانی موسیقی کا ٹھاٹھ آساوری ویسٹرن موسیقی میں مائنر سکیل جبکہ ٹھاٹھ بلاول میجر سکیل بنتا ہے۔ بالکل سادہ الفاظ میں سُروں سے مختلف کیفیات پیدا کرنے کا نام راگ ہے جیسے راگ بھیروں سنجیدہ اور مراقباتی کیفیت پیدا کر دیتا ہے، اِس کے برعکس راگنی پہاڑی ہلکی پھلکی اور نٹ کھٹ کیفیت پیدا کرتی ہے۔

راگ کے ضمن میں ہماری ہندوستانی اور جنوبی ہند کی کرناٹک موسیقی میں تذکیر و تانیث کی تعیین میری سمجھ سے ہمیشہ بالاتر رہی ہے۔ اساتذہ نے راگوں کی اِس جنسی تشکیل کو من و عن قبول کیا اور شاید اِس کی وجہ اساتذہ کے نزدیک تقلید کے علاوہ کچھ ہو مگر میرے نزدیک یہ تقلیدِ محض ہی ہے ورنہ یہ غیر منطقی تفریق فی نفسہٖ کوئی معنیٰ نہیں رکھتی۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بعض راگنیاں اپنے اندر نسوانی دلکشی رکھتی ہیں جیسے راگ پیلو اور بھوپ بعینہٖ بعض راگوں میں مردانہ وجاہت نکھر کر سامنے آجاتی ہے جیسے راگ بھیروں اور مالکونس مگر اِس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ راگوں کو مذکر اور مؤنث کی تعیین میں جکڑ لیا جائے۔ البتہ راگوں کے اوقات کے متعلق میرا یہ ماننا ہے کہ انسانی گلا چونکہ اُتار چڑھاؤ ہی کے سبب موسیقی پیدا کرتا ہے اِس لئے راگوں کے اوقات کا تعیّن قدرے معقول ہے جیسا کہ صبح سویرے انسانی گلا عموماً بھاری اور خشک ہوتا ہے اِس لئے یہ وقت راگ بھیروں کیلئے بالکل موزوں ہے اِسی طرح شام کے اوقات میں انسانی گلا حرکت و سکون سے گزر کر نرم ہو جاتا ہے تو یہ وقت راگ ایمن کلیان کیلئے مناسب ہے۔ ہمارے ہاں سُر گمک، مُرکی، مینڈ، کَن اور کھٹکوں سے پیش کئے جاتے ہیں اور اِنہی صوتی حرکات کے سبب راگ وقوع پذیر

ہوتی ہے، اِس کے بر عکس اگر سُروں کو اِن مخصوص قسم کی حرکات سے نہ پیش کیا جائے تو پھر ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے جسے ویسٹرن موسیقی میں Harmony کہا جاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ویسٹ میں راگ کا کوئی تصور موجود نہیں۔

ویسٹرن موسیقی کی بنیاد ہم آہنگی پر قائم ہے اور ہم آہنگی سُر جوڑ (Chord) کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔اِنہی کوڈز میں سے ایک قسم مائنر کوڈز اور دوسری میجر کوڈز کی ہوتی ہے چنانچہ ویسٹ میں راگ کی جگہ کوڈز نے لے لی اور وہاں عموماً کمپوزیشن اِنہی کوڈز کی بنیاد پر ترتیب دی جاتی ہے۔کوڈز کی ترتیب کچھ اِس طرح کی ہوتی ہے کہ اگر ایف یعنی چوتھے سفید پردے یا کی سے ہم مائنر کوڈ بجائیں تو ایف، ایف شارپ اور جی کو چھوڑ کر جی شارپ پھر اگلے تین پردے چھوڑ کر یعنی اے، اے شارپ اور بی کو چھوڑ کر سی نوٹ بجایا جائے تو اِن تین سُروں سے مائنر کوڈ بن جائے گا۔

اِسی طرح میجر کوڈ بجانے کا فارمولا یہ ہے کہ پہلا سُر پکڑ کر اگلے تین سُر چھوڑ کر چوتھا سُر پکڑ لیں، پھر اِسی سے اگلے دو سُر چھوڑ کر تیسرا سُر پکڑ لیں تو اِن تین سُروں سے میجر کوڈ بن جائے گا۔ عموماً ایک کوڈ تین سُروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ویسٹرن موسیقی میں راگ کی بجائے مائنر اور میجر کوڈز کا استعمال ہوتا ہے اور اِنہی کوڈز کی بنیاد پر ہر قسم یعنی پاپ، جاز، راک، اور بلو موسیقی ترتیب دی جاتی ہے۔

اِس کے بر عکس ہمارے ہاں ہم آہنگی کی بجائے اَلنکار پر زور دیا جاتا ہے۔ اَلنکار سے مراد ہر سُر کو اُس کے مخصوص گلوئی مخرج سے نکالنا۔ قرأتِ قرآن کی اصطلاح میں اِسے تجوید کہا جاتا ہے۔ تجوید میں جیسے ہر حرف کو اُس کے اپنے ایک مخصوص مخرج سے نکالا جاتا ہے یعنی جیسے حروفِ حلقی حلق سے اور حروفِ شفوی ہونٹوں سے ادا کئے جاتے ہیں بعینہٖ ہندوستانی موسیقی میں بھی ہر سُر کو ایک خاص مخرج سے نکالا جاتا ہے۔ پس اگر تین سُروں کو اِس ترتیب سے بجایا جائے کہ تیسرے سُر تک جانے سے پہلے درمیان میں واقع دوسرے سُر کو ہلکا سا جھٹکا دے کر تیسرا سُر لگایا جائے تو ہندوستانی موسیقی کی اصطلاح میں اِسے کَن کہتے ہیں۔ اِسی طرح تین سُروں کو کھینچ کر گلے سے نکالنے کو مُرکی کہا جاتا ہے۔ پس ایسے ہی مخصوص صوتی حرکات کے ذریعے راگ کی شکل بنتی ہے۔

یعنی اگر آپ راگ ایمن کلیان گانا چاہ رہے ہیں تو اِس کی شکل کَن اور مُرکیوں سے واضح ہوتی ہے۔ اِسی طرح راگ بھیرویں کی شکل مینڈ اور کھٹکے لگانے سے نکھرتی ہے۔ اِس کے بر عکس ویسٹ میں ایسی صوتی حرکات کا کوئی تصور موجود نہیں۔ ویسٹ میں سارا زور سُروں کی ہم آہنگی پر دیا جاتا ہے اور سُروں کی ہم آہنگی کیلئے کوڈز کا استعمال کیا جاتا ہے جیسا کہ ہم اُوپر ذکر کر چکے ہیں۔

ہمارے ہاں اِس کے برعکس موسیقی دُھنوں پر قائم ہوتی ہے۔ آج کل خالص ہندوستانی موسیقی جس کی بنیاد راگ پر ہو عموماً مستعمل نہیں رہی۔ کلاسیکل گھرانوں کی موسیقی ناپید ہونے کے سبب آج فلمی موسیقی نے قدیم کلاسیکل موسیقی کو متروک کر دیا ہے۔ البتہ کبھی کبھار فلمی موسیقی میں نیم کلاسیکل کمپوزیشن سننے کو مل جاتی ہے لیکن راگ کا وہ مخصوص اور باقاعدہ استعمال اب نہیں رہا۔

ہمارے ہاں بالعموم اور ہندوستان میں بالخصوص آج ویسٹرن طرزِ موسیقی کے اُصولوں کی پیروی کی جاری ہے۔ بالی وڈ کی قریباً تمام تر موسیقی اب اِنہی کوڈز کی بنیاد پر ترتیب دی جاتی ہے۔ اگرچہ چند ایک کہنہ مشق موسیقار آج بھی کبھی کبھار نیم کلاسیکل رینڈیشن کمپوز کر لیتے ہیں مگر خالص راگوں پر مشتمل موسیقی کا رواج اب قریباً ختم ہو چکا ہے اور اِس کی بنیادی وجہ صرف یہی ہے کہ آج خالص ہندوستانی موسیقی پر مہارت عنقا ہو گئی ہے۔ فلمی موسیقی خالص ہندوستانی موسیقی کی نسبت نہایت آسان اور عام فہم ہے تبھی مقبولِ عام ہو چکی۔ گمَک مُرکیاں کھٹکے تان اور پلٹوں کو اَدا کرنے والے زندہ رہے اور نہ ہی سمجھنے والے موجود ہیں۔ مُرکیوں اور پلٹوں کی ادائیگی شدید ترین ریاضت کے بغیر ممکن ہی نہیں اور ریاضت آج کے دَور میں لایعنی سمجھی جانے لگی اور ویسے بھی جدید ترین وائس ماڈیولیشن ٹیکنالوجی نے گائیکی کو اب بالکل آسان اور ہر ایک کیلئے بغیر جان توڑ مشقت کے ممکن بنا دیا ہے۔

☆☆☆☆☆

ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کا اعجاز

اگر مَیں یہ کہوں کہ تاریخِ دنیا میں صرف ہندوستانی شاستری سنگیت ہی واحد ایسا سنگیت ہے جس نے سُر کو اُس کا بالکل صحیح مقام عطاء کرکے اَمر کر دیا تو یہ قطعی طور مبالغہ نہیں ہو گا۔ مَیں بات کر رہا ہوں دراصل ہندوستانی سنگیت کے نظامِ شُرتی کی جس کے مطابق ہمارے ہاں کے اساتذہِ فن نے سات سُروں میں سے دو کو اَچل (Fixed) کر کے باقی کے پانچ سُروں کو بالکل اپنی فطری حالت پر چھوڑ دیا اور اِسی طرح ایک سُر کی حالت کبھی تو بالکل نارمل یعنی شُدھ اور کبھی نرم یعنی کومل اور کبھی بہت زیادہ نرم یعنی اَتی کومل ہو جاتی ہے اور بالکل اِسی طرح کبھی بہت زیادہ تیکھی یعنی تِیور ہو جاتی ہے۔

شُرتی ایک خالص سنسکرتی شبد ہے جس کے معنٰی ہیں سننا لیکن ہندوستانی شاستری سنگیت میں شُرتی سے مراد پانچ سُروں یعنی رکھب، گندھار، مدھم، دھیوت اور نکھاد کا فطری اُتار چڑھاؤ ہے۔ مثلاً رکھب کو اگر اپنی فطری حالت پر چھوڑ دیا جائے تو یہ شُدھ بن جاتا ہے۔ تھوڑا نرم کر دیا جائے تو یہ کومل اور اگر بہت زیادہ نرم کر دیا جائے تو یہ اَتی کومل بن جاتا ہے۔ اِسی طرح اگر بہت زیادہ تیکھا کر دیا جائے تو یہ تِیور بن جاتا ہے۔ پانچ سُروں کی تقریباً یہی چار کیفیات بنتی ہیں اور نہ صرف ہمارے ہاں کے گلوکار باقاعدہ طور پر اپنے گلے سے یہ آوازیں نکال لیتے تھے بلکہ ہمارے ہاں

کے خالص ہندوستانی ساز یعنی سارنگی، وِینا اور سِتار پر بھی سُروں کے اِس خاص اُتار چڑھاؤ کی سہولت موجود ہوتی ہے۔

چنانچہ ایک قابل سِتاریہ جب رکھب کی تار کو تھوڑا لمبا کھینچتا ہے جسے اصطلاح میں مِینڈ کہتے ہیں تو اِس حرکت سے رکھب کا سُر تِیور بن جاتا اور اگر ذرا سا چھو کر آگے نکل جاتا تو رکھب کومل رہ جاتا ہے۔ گویا ہماری موسیقی میں مغربی موسیقی کی طرح سُر کی بورڈ یا پیانو پر متعین کیز نہیں ہوتیں کہ سی کی کو دبایا تو یہ سا بن گیا اور اگر ایف کی کو دبایا تو یہ مدھم بن گیا بلکہ ہمارے ہاں سُر ایک زندہ صوتی تجربہ ہوا کرتا ہے جسے ایک ماہر گلوکار جیسے چاہتا ہے اپنی سہولت کے مطابق گلے سے نکال لیتا ہے اور اِسی کو عموماً ایک موسیقار کی ماہرانہ برجستگی (Improvisation) کہا جاتا ہے۔

اصل میں ہمارے ہاں آل انڈیا ریڈیو اسٹیشن میں کسی زمانے میں ہارمونیم پر اِسی سبب پابندی لگا دی گئی تھی کہ یہ ہمارے نظامِ موسیقی کی کفایت نہیں کرتا اور یہاں کے نو آموز گویّوں کا گلا خراب کرتا ہے۔ چونکہ مغربی ذہن ہر فن میں سہولت کا عادی ہو چکا ہے اِس لئے یہی ذہنیت یہ لوگ موسیقی میں بھی لے آئے کہ صرف ایک کرومیٹک سکیل بنا کر سُروں کو سفید اور کالی چابیوں میں قید کر دیا حالانکہ ہمارے ہاں اِس طرح کی کوئی مصنوعی صوتی قید کبھی موجود ہی نہیں رہی۔

ہمارے ہاں عموماً ایک گویّے کو یہ اختیار حاصل ہوتا ہے کہ وہ اپنے گلے کے حساب سے جس سُر کو جتنا اُوپر نیچے کر سکتا ہے کر لے تاکہ سُر ایک زندہ اور متحرک صوتی

تجربہ بنا رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں ایک سیکھنے والے کو دس دس سال تک صرف ایک سُر کی ریاضت کرنا پڑتی۔ پھر دنیا نے یہ بھی دیکھا کہ جس طرح کی موسیقی ہندوستان نے پیدا کی ویسی موسیقی دنیا کے کسی خطّے نے بھی نہیں پیدا کی۔ ہمارے ہاں جس طرح کے سُر ہمارے دِگجھ گائیک خان صاحب اُستاد امیر خان اپنے گلے سے نکالتے ہیں ویسی ہی مہارت سے پنڈت روی شنکر سِتار سے سُر نکال لیتے ہیں اور پنڈت جی کا تو سِتار نوازی میں کوئی ثانی ہی نہیں۔

بات یہ ہے کہ ریاضی کا علم بھلے نپے تُلے سانچوں میں قید ہو تا رہے لیکن موسیقی کا علم ایسی کسی غیر فطری قید کو قبول نہیں کرتا۔ اِس لئے ہمارے ہاں جہاں سُر ایک زندہ صوتی تجربہ رہا ہے تو اِس کے برعکس تال میں بھی ہم نے لَے کاری میں مختلف فطری تکنیکس کو پروان چڑھایا۔ مثلاً ہمارے ہاں کم از کم تین ماتروں کی تال دادرا ہے جس میں تین ماتروں کا چکر چلتا ہے لیکن ویسٹرن ردھم کی طرح یہ تین ماترے ڈرم پر تین بار مسلسل ٹھک کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ ہمارے ہاں تال میں ہر ماترے کا اپنا ایک مخصوص بول ہو تا ہے جیسے دھا، گی، نا، تی، تِرکٹ اور دھن وغیرہ۔ علاوہ ازیں ایک ماہر طبلچی کو دادرا بجاتے ہوئے یہ پورا پورا تصرّف رہتا ہے کہ وہ اپنی مرضی سے سَم پر جانے سے قبل مناسب سمجھے تو تہائی لے لے، پس جہاں اُسے گویّا تھوڑی سی مہلت دے تو لگی شروع کر دے۔

بالکل اِسی طرح لَے کاری میں قاعدہ اور ریلہ کی سہولتیں بھی اِسی غرض سے وضع کی گئی تھیں تا کہ ایک ماہر طبلچی اپنے فن کو ایک زندہ تجربہ بنا سکے۔

پس ہمارے ہاں موسیقی کسی مخصوص فنی پیٹرن کا نام نہیں بلکہ یہ ایک زندہ فنی تجربہ ہوتا ہے جس میں جو جتنا ماہر ہے اُتنا ہی زیادہ اِس فن کو اُوپر لے کر جائے۔ یہ ایک ایسا نادر اعجاز ہے جو صرف اور صرف ہندوستانی موسیقی کو ہی حاصل ہے۔

آپ اگر کسی بھی تہذیب کی موسیقی پر نظر ڈالیں تو اِس وقت پوری دنیا کی موسیقی ویسٹرن پیٹرن کی زد میں ہے جسے مَیں شور کہتا ہوں۔ سُر مکمل طور پر ہَوا سے کھیلنے کا نام ہے اور اِس کھیل میں اگر گلا ہَوا کو فطری طور پر قابو کرنے کا عادی نہ ہو تو سُر شور بن جاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جدید مغربی موسیقی کی معروف اصناف یعنی پاپ، جاز اور راک زحمتِ سماعت کے علاوہ کوئی شے نہیں۔

اصل میں چیخنے اور گانے میں فرق پیدا کرنے کیلیئے ہی تو ہماے ہاں کے اساتذہ اپنے شاگردوں کو تان پورہ پر دس دس سال ایک ایک سُر کو گلے میں بٹھانے کی ریاضت کرواتے تا کہ سُر شور نہ بن جائے لیکن اِس وقت تو سُر اور شور میں فرق کرنا قریباً ناممکن ہو چکا ہے۔ اُوپر سے کوک سٹوڈیو اور نیس کیفے.بیسمنٹ جیسے کارپوریٹ اداروں نے اِس وقت اَن گنت مصنوعی گلوکار پیدا کر دیئے ہیں تا کہ شور کو موسیقی کی سند حاصل ہو جائے۔

☆☆☆☆☆

تال

سنگیت میں صرف سُر اہم نہیں ہوتا بلکہ تال (Rhythm) بھی اُتنی ہی اہم کردار ادا کرتی ہے جتنا سُر، اِس لئے پرانی کہاوت ہے کہ سُر ماتا (ماں) اور تال پِتا (باپ) ہے۔ تال کو سمجھنے کیلئے ریاضی کی بنیادی سمجھ بُوجھ ضروری ہے کیونکہ تال کا سادہ مطلب ہے مسلسل اور مقررہ ضربیں (Constant and Definitive Beats)، پس کوئی بھی ضرب جو مسلسل اور مقررہ اندازے سے لگائی جارہی ہو وہ تال کہلاتی ہے۔

اگر ہم اس کائنات پر غور کریں تو یہاں کوئی بھی قدرتی مظہر ایسا نہیں کہ جو تال میں نہ ہو چنانچہ بارش کی چھچھاہٹ، جھرنوں کی سرسراہٹ، درختوں کی لہلہاہٹ، ساحلوں پر سمندر کی تھرکتی لہروں کی سنسناہٹ حتیٰ کہ پورا انسانی جسم تال میں کام کررہاہے۔ اگر انسان ایک خاص اندازے سے ہٹ کر قدم اُٹھالے تو وہ فوری طور پر لڑکھڑا کر گر جائے گا اِس لئے اگر ہم صرف اپنی چال پر غور کریں تو وہ بھی ایک مخصوص تال میں واقع ہے۔ اِسی طرح انسانی دل عموماً ایک منٹ میں سترّ بار دھڑکتا ہے اور اگر اِس میں تھوڑی سی بھی بے ترتیبی واقع ہو جائے یعنی دل بے تالہ ہو جائے تو یہ صحیح طریقے سے کام کرنا بند کر دیتا ہے۔ پس اِس کائنات کا ہر مسلسل

متحرک وجود ایک خاص تال میں گردش کر رہا ہے اور جیسے ہی اُس وجود کی تال بگڑتی ہے تو وہ اپنا توازن کھو بیٹھتا ہے یعنی مضمحل ہو جاتا ہے۔

اصل میں اگر بہت دقّت سے دیکھا جائے تو سُر بھی تال ہی کی ایک صورت ہے یعنی آواز بھی ایک خاص ریاضی کی اطاعت کرتی ہے تو وہ سُر بنتی ہے ورنہ شور یا چیخنے چِلاّنے کو بھی موسیقی کہا جاتا۔

تال کو سمجھنے کے بعد اب بہت ضروری ہے کہ لَے (Tempo) کو بھی سمجھ لیں۔ لَے اصل میں وہ رفتار ہے جس میں مختلف ضربیں ایک چکر میں بار بار گھومتی رہتی ہیں یعنی اگر ہم تین ضربوں کی تال جسے دادرا کہا جاتا ہے کو لے لیں تو اگر تین ضربیں یعنی ماترے آہستہ سے ایک چکر میں گھومیں تو یہ وِلَمبت لَے (Slow Tempo) کہلاتی ہے۔ اگر یہی ماترے متوازن رفتار میں گھومیں تو یہ مَدھ لَے (Medium Tempo) کہلاتی ہے اور اگر یہی ماترے تیز رفتار میں گھومنے لگیں تو یہ دُرت لَے (Fast Tempo) کہلاتی ہے۔

یوں تو اَن گنت تالیں موجود ہیں لیکن عموماً جو ہندوستانی سنگیت میں مستعمل ہیں وہ چند ہی ہیں۔ مَیں یہاں پر طلبہ کی سہولت کیلئے چند تال تفصیل سے بیان کر رہا ہوں تا کہ تال کے اُصول اچھے سے ذہن نشین ہو جائیں۔

1: اِکتال

2: تِری تال

3: جھپتال

4: کہروا

5: دادرا

6: رُوپک

اِکتال

اِکتال اصل میں پکھاوج کی تال ہے۔ پکھاوج ڈھولکی کی طرح کا ایک قدیم ساز ہے جو پرانے وقتوں میں وِینا اور ستار کے ساتھ بجائی جاتی تھی۔ آجکل یہ تقریباً متروک ہو چکی ہے اور اِس کی جگہ طبلے نے لے لی۔ اِکتال میں کُل بارہ ماترے اور چھ وِبھاگ ہوتے ہیں۔

اِکتال (سادہ ٹھیکہ)

دِھن۔ دِھن

دھاگی۔تِرَکِٹتا

تُو۔نا

کَت۔تِن

دھاگی۔تِرَکِٹتا

دِھن۔نا

☆☆☆

تِری تال

اِسے تین تال بھی کہا جاتا ہے۔ تین تال کہنے کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اِس میں تین تالیاں اور سولہ ضربیں ہوتی ہیں یعنی سَم پر پہلی تالی، پھر پانچویں ضرب پر دوسری تالی اور پھر تیرھویں ضرب پر تیسری تالی، یوں اِس کا تال کا نام تین تال پڑ گیا۔ تین تال میں چار وِبھاگ (Divisions) ہوتے ہیں یعنی ایک حصّے میں چار ماترے اور پھر چار حصّوں میں سولہ ماترے۔

کوئی بھی تال مختلف ٹھیکوں (Various Lyrics) پر مشتمل ہوتی ہے اور ایک ہی تال میں بجنے والے دو ٹھیکے اُسی تال کا پورا سٹائل بدل دیتے ہیں۔ چنانچہ ٹھیکہ

ماتروں کی تقسیم نہیں بدلتا بلکہ تال کے بول بدل دیتا ہے۔ ہر تال اپنے کچھ مخصوص بول رکھتی ہے اور ایک ہی تال کا ٹھیکہ یعنی ماتروں کے بول بدل جائیں تو اُسی تال کا رنگ بھی بدل جاتا ہے۔

تین تال (سادہ ٹھیکہ)

دھا دِھن دِھن دھا۔4ماترے

دھا دِھن دِھن دھا۔4ماترے

دھا تِن تِن تا۔4ماترے

تا دِھن دِھن دھا۔4ماترے

☆☆☆

جھپتال

جھپتال بہت ہی دلکش تال ہے۔ بولی وُڈ کے بہت سے پرانے گیتوں میں یہ تال استعمال ہوئی ہے۔ جھپتال میں کُل دس ماترے اور چار وِبھاگ ہیں۔ یعنی پہلے حصے میں دو ماترے پھر دوسرے حصّے میں تین ماترے پھر تیسرے حصّے میں دو ماترے اور پھر چوتھے حصّے میں تین ماترے یعنی دو تین دو تین کی تقسیم ہے۔

جھپتال (سادہ ٹھیکہ)

دَھن۔نا

دِھی۔دِھی۔نا

تِن۔نا

دِھی۔دِھی۔نا

☆☆☆

کہروا

کہروا ایک نہایت معروف اور پوری دنیا کی موسیقی میں مستعمل تال ہے۔اِس میں کُل آٹھ ماترے اور دو وِبھاگ ہوتے ہیں یعنی چار جمع چار کی تقسیم چلتی رہتی ہے۔ویسٹ میں اِسے Four Beats بھی کہا جاتا ہے جو ڈرم پر بجائی جاتی ہے۔ہمارے ہاں نیم کلاسیکل موسیقی میں زیادہ تر یہی تال استعمال ہوتی ہے۔کہروا کا ایک معروف ٹھیکہ بھجنی بھی آٹھ ماتروں میں مستعمل ہے جو عموماً بھجنوں میں استعمال ہوتا ہے۔

کہروا(سادہ ٹھیکہ)

دھا۔گی۔نا۔تی

نا۔کا۔دِھن۔نا

☆☆☆

دادرا

تال دادرا ٹھمری اور دادرا کی بنیادی تال ہے، علاوہ ازیں یہ تال ہمارے ہاں غزل اور نظم میں بھی خوب برتی گئی ہے۔دادرا چونکہ ایک مختصر تال ہے اِس لئے غزل اور گیت میں یہ بہت آسانی کے ساتھ نبھائی جا سکتی ہے۔پاکستانی اور ہندی فلمی موسیقی میں شاید ہی کوئی ایسا گیت ہو جو اِس تال میں نہ رچا گیا ہو پھر چاہے ہمارے ہاں کا معروف گیت ہو "سدا ہوں اپنے پیار کی" جو میڈم نورجہاں نے فلم انار کلی کیلئے گایا، یا پھر ہولتا منگیشکر کا "یہ زندگی اُسی کی ہے"، دونوں فلمی گیتوں میں تال دادرا کو خوب مہارت سے برتا گیاہے۔ہمارے ہاں سرائیکی کلچر میں جُھمّر رقص بھی تال دادرا میں برتی جاتی ہے لیکن اِس کا ٹھیکہ مخصوص ہوتا ہے پس اگر دادرا کو اُسی

مخصوص ٹھیکہ میں پیش کیا جائے تو وہ جُھمّر بن جاتا ہے۔ تال دادرا میں چھ ماترے اور دو وِبھاگ ہوتے ہیں یعنی تین جمع تین کی تقسیم چلتی رہتی ہے۔

دادرا (سادہ ٹھیکہ)

دھا۔ دِھی۔ نا

دھا۔ تی۔ نا

☆☆☆

رُوپک

رُوپک اصل میں بھجنوں کی تال ہے۔ یہ تال ٹُھمری اور گیتوں میں بہت کم استعمال ہوتی ہے البتہ کبھی کبھار غزل میں برت لی جاتی ہے۔ روپک کی ایک قدیم شکل مُغلئی بھی ہے جو بڑے خیال میں اِکتال یا چوتال کے بعد چھوٹے خیال پیش کرنے کیلئے دُرت لَے میں برتی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں ہمارے ہاں روپک کی ایک شکل تِنگڑا بھی ہے جو پشتون کلچر کے روایتی رقص اَتنڑ میں برتی جاتی ہے۔ روپک میں کُل سات ماترے اور تین وِبھاگ ہوتے ہیں یعنی تین جمع دو جمع دو کی تقسیم چلتی ہے۔

رُوپک (سادہ ٹھیکہ)

تِن۔تِن۔نا

دِھن۔نا

دِھن۔نا

☆☆☆☆☆

تعلیمِ موسیقی

چونکہ اِس کتاب کا بنیادی مقصد تعلیمی ہے اِس لئے اب ہم باقاعدہ طریق سے ہندوستانی موسیقی سیکھنے کی ابتداء کرتے ہیں۔

سُر، تال، ٹھاٹھ اور راگوں پر تفصیلی بحث سے قبل مَیں ضروری سمجھتا ہوں کہ یہاں پر مَیں طلبہ کو یہ بھی بتاتا چلوں کہ ہندوستانی موسیقی کو سکھانے میں ایک قدیم روایت گھرانوں کی بھی چلی آ رہی ہے یعنی موسیقی کے کچھ مخصوص گھرانے ہیں جن کی اجازت اور سکھلائی سے ہی کوئی شخص موسیقی سیکھ سکتا، علاوہ ازیں کوئی صورت نہیں چنانچہ بغیر کسی گھرانے کے اُستاد کے اگر کوئی خود سے مشقت کر کے کچھ گُر سیکھ بھی لے تو اُستاد لوگ اُسے عطائی جیسے توہین آمیز لقب سے پکارتے ہیں۔ گھرانوں کے متعلق معلومات اِس قدر لایعنی ہیں کہ اگر اِن کا ذکر نہ بھی کیا جاتا تو بہتر ہوتا لیکن چونکہ یہ ایک باقاعدہ تعلیمی سرگرمی ہے اِس لئے مجبوراً اِس کا تذکرہ کرنا پڑ گیا۔

فن کوئی بھی ہو وہ خود بخود کبھی بھی جاگیر یا وراثت نہیں بن جاتا جب تک کہ اُسے پوری دیانتداری کے ساتھ سیکھ نہ لیا جائے پس گھرانوں کی دادا گیری پرانے زمانے میں تو چل سکتی تھی لیکن آج کے باشعور زمانے میں یہ معتبری نہیں چل سکتی۔

مختصر یہ کہ گھرانے کی روایت بالکل ایسے ہی ہے جیسے ہمارے ہاں مذہب میں مولویت کی روایت یعنی جس طرح مولوی دین میں خود ساختہ طور پر اپنی ایک مستقل اتھارٹی بنا کر بیٹھ گیا ہے بالکل یہی معاملہ ہندوستانی سنگیت کا بھی ہے کہ یہاں بھی گھرانے والے پنڈتوں کی داداگیری (Monopoly) جاری رہی ہے۔

پس اب وقت آ گیا ہے کہ موسیقی پر اِس ناروا قبضہ گیری کو توڑ کر ایک نئی اور تازہ روایت قائم کی جائے، پس میری یہ مشقت دراصل اِسی اجتہاد کو مروج کرنے کی ایک سعی ہے۔

آیئے سب سے پہلے سُر کو سمجھ لیں۔

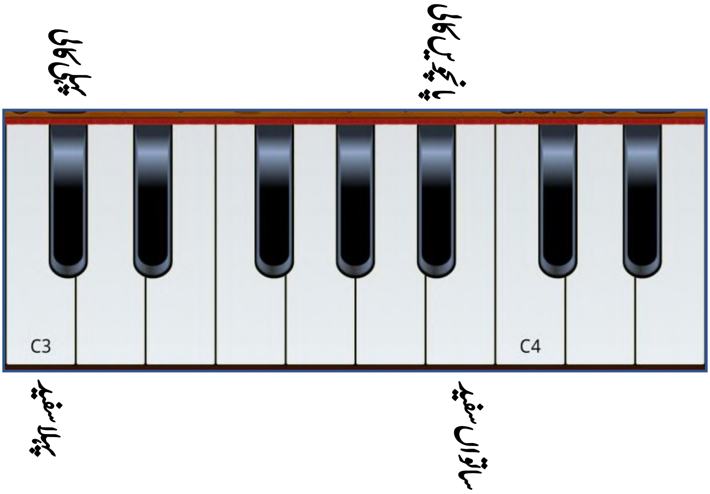
سُر کیا ہے۔ آواز کا اُتار چڑھاؤ سُر کہلاتا ہے چنانچہ اگر یہ بغیر ریاضی یعنی تال کے ظاہر ہو تو اَلاپ اور تال کے ساتھ ہو تو گیت بن جاتا ہے۔ اِس لئے مَیں اَلاپ کو گیت سے ممیز کرنے کیلئے اِس بنیادی اُصول کی اطاعت ضروری سمجھتا ہوں کہ گیت میں بہر صورت تال موجود ہونی چاہیے ورنہ وہ اَلاپ ہے۔ سُر کی بنیادی سمجھ کے بعد اب ضروری ہے کہ ہم باقاعدہ طور پر پنڈت جی کی اُن دس ٹھاٹھوں کا تذکرہ کر لیں جو اُنہوں نے اَن گنت راگوں کے مطالعے کے بعد خود سے ترتیب دی تھیں۔ ایسا نہیں کہ ہندوستانی شاستری سنگیت میں بس یہی دس ٹھاٹھ مستعمل ہیں

اور اِنہی میں سے جتنی راگ آتی ہیں بس وہی راگ اصل ہیں، نہیں ایسا نہیں ہے بلکہ ہندوستانی سنگیت میں بہت سی ایسی راگ راگنی بھی اصل اور مستعمل ہیں جو پنڈت جی کی کسی بھی ٹھاٹھ میں فٹ نہیں بیٹھتیں مثلاً راگ کیروانی اور چارو کیشی وغیرہ جن کا تفصیلی ذکر بعد میں کر دیا جائے گا۔ فی الحال آپ دس ٹھاٹھ سمجھ لیں۔

نمبر شمار	ٹھاٹھ	سُر
1	بِلاول	بلاول میں تمام سُر شُدھ لگتے ہیں۔
2	کلیان	کلیان میں مدھم تیور باقی تمام سُر شدھ لگتے ہیں۔
3	کھماج	کھماج میں نکھاد کومل باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔
4	کافی	کافی میں گندھار اور نکھاد کومل باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔
5	آساوری	آساوری میں گندھار، دھیوت اور نکھاد کومل باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔
6	بھیرویں	بھیرویں میں تمام سُر کومل لگتے ہیں۔
7	بھیروں	بھیروں میں رکھب اور دھیوت کومل باقی تمام سُر شدھ لگتے ہیں۔
8	ماروا	ماروامیں رکھب کومل مدھم تِیور اور باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔
9	پُوروی	پوروی میں مدھم تیور رکھب اور دھیوت کومل باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔
10	توڑی	توڑی میں مدھم تیور رکھب دھیوت گندھار کومل باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔

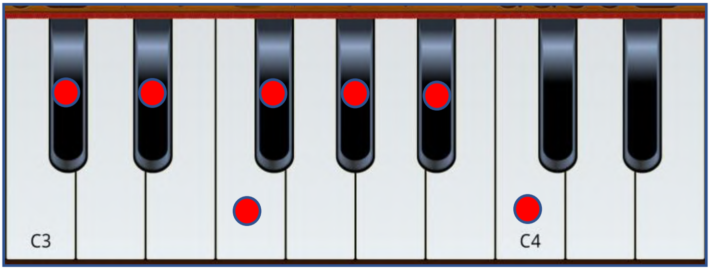
ٹھاٹھوں کے سُر سمجھنے کیلئے درج ذیل چارٹ ملاحظہ کریں۔ مَیں نے یہاں پہلی کالی یعنی سی شارپ کو کھرج مان کر یہ سُر ترتیب دیئے ہیں۔ پہلے باجے پر سُروں کی پہچان کرنا سیکھ لیں بعد میں ٹھاٹھ کے سُر بھی سمجھ آ جائیں گے۔ چونکہ میرے طلبہ اور قارئین ہندوستانی موسیقی کو سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں اِس لئے یہاں مَیں ہارمونیم یعنی باجے اور اِسی کی اصطلاحات بیان کروں گا۔

باجے کے ایک سپتک میں کُل بارہ سُر ہوتے ہیں جن میں سے پانچ کالے پردے اور سات سفید پردے۔ پانچ کالے پردوں میں سے پہلے کالے پردے کو پہلی کالی، دوسرے کو دوسری کالی، تیسرے کو تیسری کالی، چوتھے کو چوتھی کالی اور پانچویں پردے کو پانچویں کالی کہا جاتا ہے۔ بالکل اِسی طرح سپتک کے پہلے سُر یعنی سی نوٹ کو پہلا سفید پردہ اور پھر اِسی ترتیب سے آگے سات سُر بولے جاتے ہیں۔

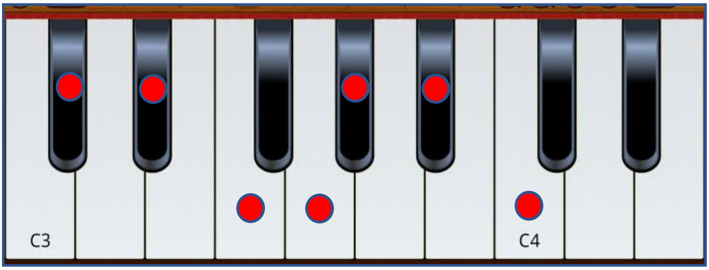


ہارمونیم پر سُروں کے مقامات سمجھنے کے بعد اب ہارمونیم پر ٹھاٹھوں کے سُروں کے مقامات اَزبر کرلیں۔

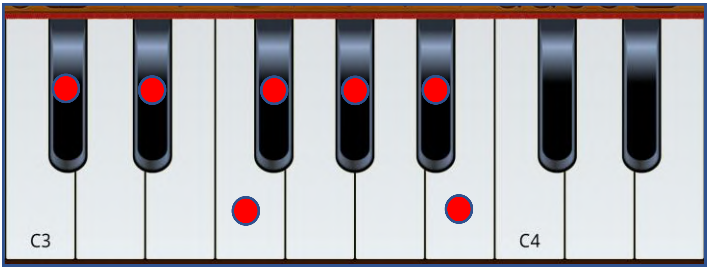
ٹھاٹھ بلاول کے سُر



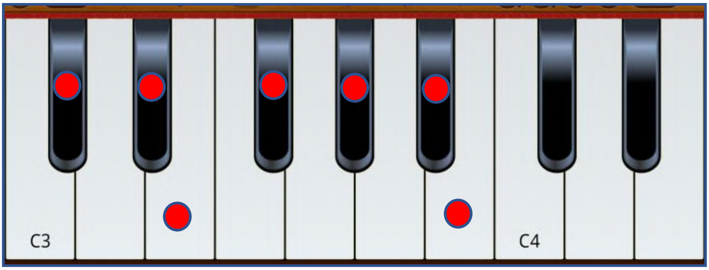
ٹھاٹھ کلیان کے سُر



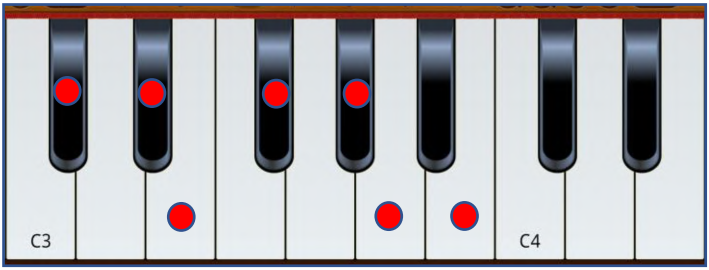
ٹھاٹھ کھماج کے سُر



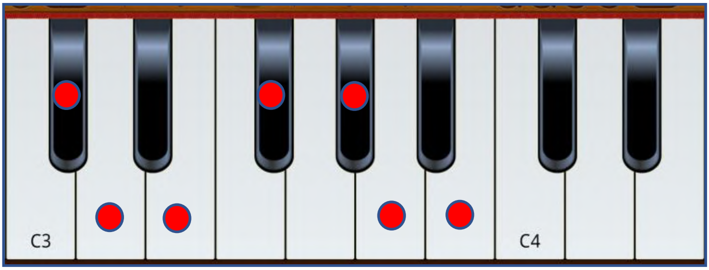
ٹھاٹھ کافی کے سُر



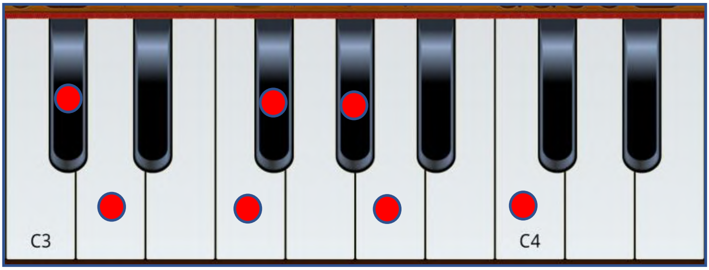
ٹھاٹھ آساوری کے سُر



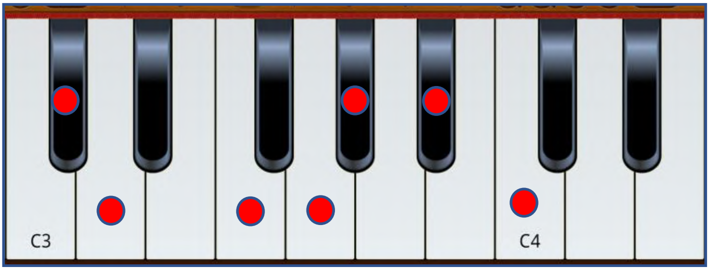
ٹھاٹھ بھیرویں کے سُر



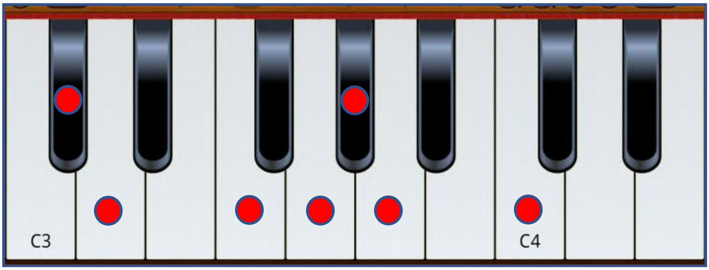
ٹھاٹھ بھیروں کے سُر



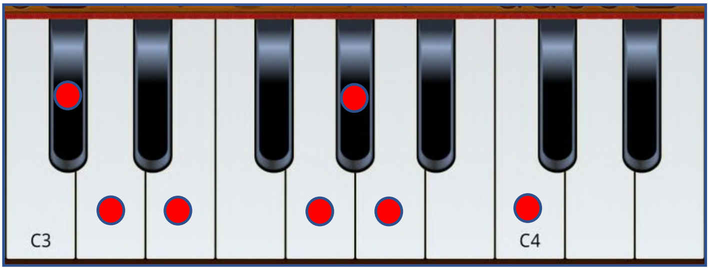
ٹھاٹھ ماروا کے سُر



ٹھاٹھ پُوری کے سُر



ٹھاٹھ توڑی کے سُر



ٹھاٹھوں کے سُر سمجھ لینے کے بعد اب ضروری ہے کہ ہم باقاعدہ ریاضت شروع کریں لیکن ریاضت شروع کرنے سے قبل یہ بات ذہن نشین کر لیں کہ ہندوستانی سنگیت سیکھنے کیلئے ہارمونیم یعنی عام باجا ایک نہایت ناموزوں ساز ہے۔ کسی زمانے

میں آل انڈیا ریڈیو میں اِس کے استعمال پر سخت پابندی عائد کی گئی تھی لیکن بعد میں سہولت کے پیشِ نظر اِسے قبول کر لیا گیا۔ہارمونیم کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ اِس میں مُرکی، مینڈ اور کرن کا استعمال نہیں کیا جا سکتا جبکہ گلے کو لوچ (Elasticity) دینے کیلئے مُرکی اور مینڈ بہت بنیادی حیثیت رکھتے ہیں جو صرف تان پُورہ پر ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ہارمونیم کے سُر کھڑے ہوتے ہیں اِن میں لوچ نہیں پیدا کی جا سکتی،یہی وجہ تھی کہ اساتذہ نے متحدہ ہندوستان میں اِس کے استعمال پر احتجاج کیا اور اِسے ریڈیو کی ریکاڈنگ سے نکال باہر کیا۔

لیکن بالآخر سہولت پسند طلبہ نے باجا اُٹھا لیا اور پھر تو ایک ٹرینڈ سا بن گیا کہ ہندوستان میں جدھر بھی دیکھو گائیک باجا اُٹھائے پھر رہے ہیں۔ریاض صرف تان پورہ پر ہی کیا جا سکتا ہے اگر سیکھنے کی نیت مستقل ہو لیکن اگر شغل میلہ لگانا ہے تو پھر باجا کام چلا دیتا ہے۔میری یہ مجبوری ہے کہ یہاں تان پورہ کے متعلق بنیادی معلومات لکھ دینے کے علاوہ مزید رہنمائی صرف باجا کی بنیاد پر ہی کروں گا کیونکہ اِس وقت تان پوری جیسی شدید مشقت اُٹھانے کا رواج نہیں رہا۔ذیل میں تان پورہ کی تصویر اور اِس کے سُروں کی تفصیل ذہن نشین کر لیں اگر کبھی وقت اور موقع میسر آجائے تو تان پورہ پر گلے کو چلا کر دیکھ لیں اگر گلا چلنے کے قابل ہو تو پھر بہت

بہتر ہے کہ آپ تان پورہ پر ہی ریاض کریں۔نیچے تان پورہ کو غور سے دیکھ لیں۔ اِس میں کل چار تاریں لگی ہوتی ہیں۔ پہلی تار مندھر سپتک کا پنچم ، دوسری اور تیسری تار مدھ سپتک کا کھرج اور چوتھی تار مندھر سپتک کا کھرج۔یعنی

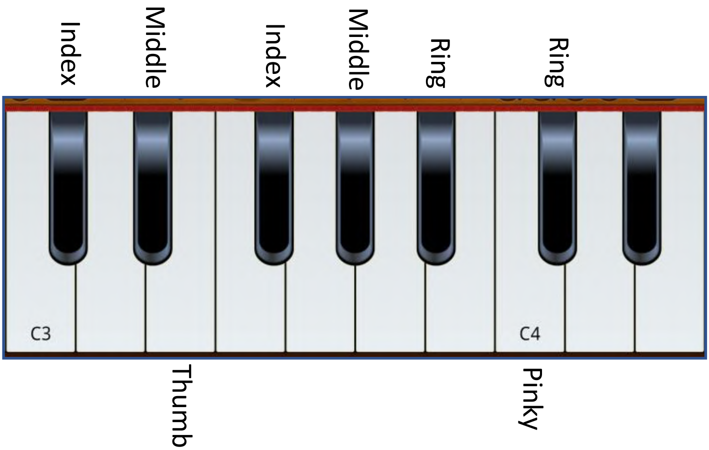
پا۔(مندھر سپتک)سا۔(مدھ سپتک)سا۔(مدھ سپتک)سا۔(مندھر سپتک)

چونکہ ہماری تعلیم ہارمونیم کی بنیاد پر رہے گی اِس لئے تان پورہ سے نظر بچا کر اب ہم واپس ہارمونیم کی طرف آتے ہیں۔ہارمونیم کو سمجھنے سے پہلے اِسے ایک بار غور سے دیکھ لیں۔

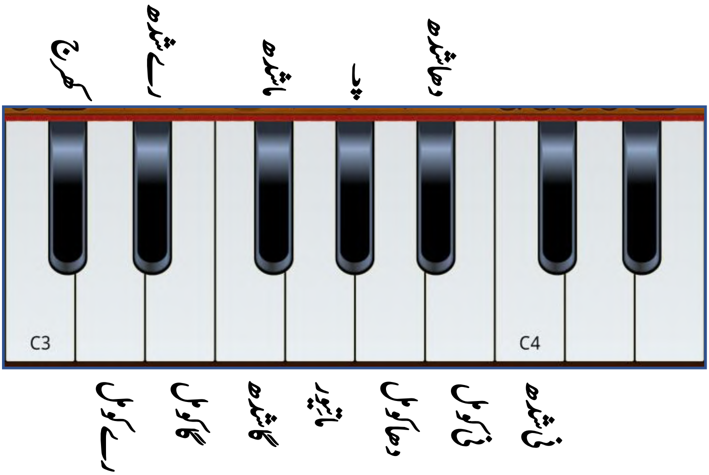
ہارمونیم پر تین سپتک ہوتے ہیں۔اِس میں ایک یا دو کنگھیاں (Reeds) لگی ہوتی ہیں جن میں دھونکنی (Bellow) کے ذریعے ہوا بھری جاتی ہے۔عام ہارمونیم میں ایک پنکھا جبکہ خاص ہارمونیم میں دو یا سات پنکھے لگے ہوتے ہیں۔پنکھے سے مراد دھونکنی کا وہ پھڑ پھڑا ہے جو باہر سے ہوا کھینچتا ہے۔ہارمونیم ایک انگریزی ساز ہے

جو انگلستان سے وہاں کے پادری ہندوستان لائے تھے تاکہ وہ یہاں اپنے چرچ میں عبادت کر سکیں۔ ہمارے ساز سارنگی، سُر منڈل، وِینا اور سِتار ہیں۔ ہمارے ہاں طالبعلم پہلے تان پورہ پر ریاضت کرتا اور جب اُس کا گلا نکل آتا یعنی سُر گلے میں بیٹھ جاتے تو پھر وہ سارنگی یا سُر منڈل پر اپنا فن پیش کرتا۔

ہارمونیم کو سمجھ لینے کے بعد اب بہت ضروری ہے کہ ہارمونیم پر اُنگلیوں کی درست پوزیشن سیکھ لی جائے اور یہ اِس قدر ضروری اَمر ہے کہ اگر ایک بار اُنگلیاں غلط پوزیشن بنا لیں تو پھر پوری زندگی ایک فنکار اپنی اُنگلیوں کو درست نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے بڑے فنکار بھی باجا بجاتے وقت اپنی چھوٹی اُنگلی اَکڑا کر رکھتے ہیں حالانکہ باجا بجانے کیلئے پانچوں اُنگلیوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ ذیل میں غور سے دیکھیں کہ کونسی اُنگلی کس پردے پر رکھنی ہے۔



ہارمونیم کو سمجھنے اور اُنگلیوں کی درست پوزیشن سیکھ لینے کے بعد اب ہم سُروں کی پہچان سے باقاعدہ ریاض کا آغاز کرتے ہیں۔



سُروں کی پہچان کے بعد اب سب سے پہلے درست اور آسان پوزیشن میں بیٹھیں۔ ہارمونیم بالکل سامنے رکھیں اور سب سے پہلے اپنا کھرج یعنی سا ڈھونڈیں تاکہ آپ کو معلوم ہو سکے کہ آپ کا گلا کس سُر سے آرام سے چل سکتا ہے۔ عموماً سیکھنے والے پہلی کالی کو اپنا کھرج مان لیتے ہیں لیکن یہ درست عمل نہیں کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ ہر فنکار کا گلا پہلی کالی سے نکلے۔ بعض افراد کا گلا بھاری ہوتا ہے تو وہ پہلی کالی سے

سہولت نہیں محسوس کرتا بلکہ خود میرا گلا مندھر سپتک کے نکھاد سے نکلتا ہے۔اِس لئے ضروری ہے کہ پہلے اپنا کھرج ڈھونڈیں۔ مَیں یہاں سمجھانے کی غرض سے پہلی کالی کو اپنا کھرج مان لیتا ہوں۔

پہلی کالی کو کھرج مان کر آپ سب سے پہلے پہلی کالی اور چوتھی کالی پر درست پوزیشن کے ساتھ اُنگلیاں رکھ کر دھونکنی دبائیں تو یہ آپ کا تان پورہ بن جائے گا۔ چنانچہ دونوں سُروں پر درست اُنگلیاں دبا کے رکھیں اور گلے کو پورا کھول کر اَوم کا لفظ سُروں کے ساتھ ملا کر منہ سے باہر نکالیں۔ اگر آپ کو اَوم کے لفظ سے مسئلہ ہو تو آپ تَوم کا لفظ بھی بول سکتے ہیں۔ یہ آپ کا سا اور پا بن جائے گا۔ سُروں کو بہت غور سے سنیں اور اپنے گلے کو پورا کھول کر رکھیں۔ چنانچہ کم از کم تیس منٹ تک روزانہ یہ عمل دہراتے رہیں۔ ایک ماہ گزرنے کے بعد اب آپ کو ہُمکار کا ریاض کرنا ہے۔ یعنی سُر وہی پکڑ کے رکھیں اور منہ کو اب بند کر کے ہُوم ہُوم نکالتے جائیں۔

یہ مشق اب آپ کو دو ہفتے تک جاری رکھنی ہے۔اِس کے بعد اب آپ اُنہی سُروں یعنی سا اور پا کے ساتھ کھلے منہ سے سا نکالتے رہیں۔ یہ مشق آپ کو ایک ماہ تک مسلسل جاری رکھنی ہے۔اِس کے بعد ایک ماہ تک آپ نے پنچم یعنی پا کا ریاض کرتے رہنا ہے۔ پس جب سا اور پاس کا ریاض اتنا پختہ ہو جائے کہ آپ کھرج اور

پنچم کو سمجھنے لگ جائیں تو پھر ایک ایک کر کے رے کومل اور رے شدھ، گا کومل اور گا شدھ، ماشدھ اور ماتیور، دھا کومل اور دھا شدھ، نی کومل اور نی شدھ کا ریاض دو دو ہفتوں تک کرتے رہیں تا کہ تمام بارہ سُر آپ کو اَزبر ہو جائیں۔ کہنے کو تو یہ کُل دس ماہ کا ریاض بن جائے گا لیکن اتنی جلدی نہ تو گلا نکلتا ہے اور نہ ہی کان پکتے ہیں اِس لئے یہ ریاض ایک ایسی مستقل اور مسلسل مشق ہے جو آپ کو پوری زندگی جاری رکھنی ہو گی بشر طیکہ آپ ہندوستانی سنگیت با قاعدہ سیکھنے کی نیت رکھتے ہیں۔ گلا نکلنے سے مراد بارہ سُروں کو مکمل مہارت کے ساتھ گلے سے نکالنے کا عمل جبکہ کان پکنے کا مطلب بارہ سُر میں سے کسی بھی سُر کو پہچان لینے کا عمل ہے۔

اب اگر یہاں پر مَیں نظری طور پر یہ سمجھ لوں کہ میرے طلبہ و قارئین ہارمونیم اور سُروں سے بنیادی آگاہی حاصل کر چکے ہیں تو مجھے اب آگے بڑھنا چاہیئے یعنی اب ہر ٹھاٹھ اور اُس میں صرف ایک راگ کی مکمل آگاہی اور اُس کا ریاض کرنے کا عمل بیان کیا جائے۔ ایک راگ اِس لئے کہ ہر ٹھاٹھ میں ایک دو نہیں بلکہ درجنوں راگ راگنیاں کمپوز کی گئی ہیں اِس لئے ہر ٹھاٹھ کی ہر راگ نہیں بیان کی جا سکتی بلکہ مَیں کوشش کرتا ہوں کہ ہر ٹھاٹھ کی ایک معروف راگ بیان کر دوں۔ اِس طرح ہر ٹھاٹھ کی دو راگ بیان ہو جائیں گی یعنی ایک ٹھاٹھ جو خود ایک راگ ہے۔

علاوہ ازیں ہر ٹھاٹھ کی ایک دوسری معروف راگ کا تذکرہ بھی کر دیا جائے گا اور آخر میں دو نہایت معروف راگ بھی بیان کر دوں گا تاکہ یہ بھی معلوم ہو جائے کہ کچھ راگ بغیر ٹھاٹھوں کے بھی مستعمل رہے ہیں۔

آیئے شروع کرتے ہیں۔

ٹھاٹھ بلاول کے معروف راگ

بلاول۔اَلہیّا بلاول۔ویناشٹرج۔بِہاگ۔دُرگا۔ہنس دھوانی۔شنکر۔پہاڑی۔مانڈ

راگ بلاول

راگ بلاول کے وہی سُر ہیں جو ٹھاٹھ بلاول میں چارٹ پر درج کر دیئے گئے ہیں اِس لئے یہاں پر دوبارہ چارٹ نہیں درج کیا جا رہا۔راگ بلاول شدھ سُروں کی ایک سادہ مگر چنچل راگ ہے۔ ویسٹرن میوزک میں اِسے میجر سکیل کہا جاتا ہے۔ہندوستانی موسیقی میں یہ راگ ایسے سادہ طریق سے نہیں برتی جاتی بلکہ اِس میں کومل نکھاد لگا کر اِس کو اَلہیّا بلاول بنا دیا جاتا ہے اور یہی اَلہیّا بلاول راگ بلاول کی جگہ مستعمل ہے۔بلاول ایک سمپورن راگ ہے یعنی آروہ اور اَوروہ میں سات سات سُر لگتے ہیں۔وادی سُر اِس راگ کا دھا اور سموادی سُر گا ہے۔رَس اِس راگ کا چنچلتا

اور اُتساوَ(جشن) پر مبنی ہے۔گانے کا سَمے دن کا پہلا پہر ہے۔راگ بلاول اکثر تقریبات اور جشن میں گایا بجایا جانے والا راگ ہے۔بعض اوقات یہ راگ کیرتن اور بھجن کیلئے بھی برتی جاتی ہے۔

آیئے اب آروہ اَوروہ،نیاس کے سُر اور پکڑ سمجھ لیں۔

آروہ۔سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔گا۔رے۔گا۔☆۔ما۔دھا۔ما۔☆۔گا۔رے۔سا

پکڑ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔☆۔گا۔ما۔رے۔سا۔☆۔گا۔رے۔گا۔پا

نوٹ:بلاول میں سُر بالکل سیدھے لگائے جاتے ہیں تبھی بلاول کی اصل شکل نکھر کر سامنے آتی ہے۔

راگ پہاڑی

ٹھاٹھ بلاول کی دوسری راگ جو مَیں نے یہاں منتخب کی ہے وہ راگ پہاڑی ہے۔پہاڑی ایک شوخ اور چنچل راگ ہے۔بلاول کی طرح پہاڑی میں بھی تمام سُر شدھ لگتے ہیں۔لوک موسیقی کی جان یہ راگ ٹھمری اور گیتوں کیلئے ہی جیسے بنی

ہو۔پہاڑی کا رس شرنگار (بناؤ سنگار) اور پریم آتمک (محبت بھرا) ہے۔پہاڑی گانے کا عمومی وقت شام سے پہلے کا ہے۔پہاڑی کی چلن وَکر ہے یعنی اِس میں سیدھا آروہ اَوروہ نہیں لگایا جاتا بلکہ مندھر سپتک سے سُر لئے جاتے ہیں۔وادی سُر اِس کا پا اور سموادی سُر سا ہے۔پہاڑی اُوڈَو سمپورن راگ ہے یعنی آروہ میں پانچ سُر اور اَوروہ میں سات سُر لگتے ہیں۔

آروہ۔پا۔دھا۔سا۔رے۔گا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔پا۔دھا۔سا۔☆سا۔رے۔سا۔

پکڑ۔سا۔دھا۔پا☆گا۔پا۔سا۔☆دھا۔پا۔گا۔رے۔سا

نوٹ: پہاڑی کا اصلی رنگ پُوروانگ میں بنتا ہے اِس لئے اِس کے سُر مندھر سپتک سے لئے جاتے ہیں۔پا۔دھا۔پا۔پا۔سا کا نیاس پہاڑی کو نکھار دیتا ہے۔

ٹھاٹھ کلیان کے معروف راگ

ایمن کلیان یا یمن۔ بھوپالی۔ کیدار۔ ہنڈول۔ ہمیر۔ شدھ کلیان

راگ ایمن کلیان

راگ ایمن کلیان کے سُر وہی ہیں جو ٹھاٹھ کلیان میں بیان ہو چکے ہیں پس اگر یاد نہیں رہے تو ٹھاٹھ کلیان کا چارٹ دوبارہ دیکھ لیں۔ راگ ایمن کلیان کے متعلق ایک معروف روایت یہی ہے کہ یہ راگ حضرت امیر خسرو دہلوی کی ایجاد ہے جو آپ نے ایرانی اور ہندوستانی موسیقی کے ملاپ سے وضع کی۔ راگ ایمن کلیان کو ہندوستان میں راگ یمن اور کلیان بھی کہا جاتا ہے۔ ایک بہت ہی میٹھی اور تیکھی راگ ہے۔ اِس راگ کا رَس شرنگار (بناوَ سنگار)، پریم آتمک (محبت بھرا) اور بھاونہ پُورَن (جذبات سے لبریز) ہے۔ سَمے اِس راگ کا دن ڈھلنے کا ہے یعنی جب سورج اپنے جوبن سے ڈھل کر پھیکا ہونے لگے۔ راگ ایمن کا مزاج چونکہ چنچل ہے اِس لئے یہ بڑے خیال اور دھرپد میں کم مستعمل رہی ہے۔ راگ ایمن نیم کلاسیکل موسیقی خاص کر ٹھمری اور فلمی گیتوں کی اُصولی راگ سمجھی جاتی ہے۔ یعنی پورا بالی وُڈ اِس راگ میں گیتوں سے بھرا پڑا ہے۔ آجکل اِس کا چلن کم ہو گیا ہے اور

اِس کی جگہ درباری نے لے لی ہے لیکن پھر بھی کبھی کبھار ہندوستان کے کلاسیکل میوزک کنسرٹس میں یہ راگ اپنا جوبن دکھا دیتی ہے۔

آیئے ایمن سیکھنے کی کوشش کریں۔

راگ ایمن کلیان کی جاتی سمپورن ہے یعنی آروہ اور اَوروہ میں سات سات سُر لگتے ہیں۔اِس میں مدھم تِیور اور باقی تمام سُر شدھ ہیں۔گا وادی سُر اور نی سموادی سُر ہے۔آیئے اب آروہ اَوروہ،نیاس کے سُر اور پکڑ سمجھ لیں۔

آروہ۔سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔سا۔گا۔نی۔☆۔پا۔رے۔سا۔☆۔نی۔رے۔نی

پکڑ۔نی۔رے۔گا۔☆۔نی۔رے۔سا۔☆۔نی۔رے۔گا۔ما۔دھا۔

نوٹ: ایمن میں ہمیشہ کھرج کی بجائے نکھاد سے چلن لی جاتی ہے اور سیدھا پنچم پر نہیں جایا جاتا یعنی گا۔ما۔پا۔دھا۔نی کی چال نہیں لی جاتی بلکہ گا۔ما۔دھا۔نی کی چال لی جاتی ہے اور یہی دراصل ایمن کی اصل پہچان ہے۔

راگ بھوپالی

بھوپالی ایک پنج سُری (Pentatonic) راگ ہے یعنی اِس میں مدھم اور نکھاد ورجت ہیں۔ مزاج اِس راگ کا بہت چنچل اور پُر سکون ہے۔ ہلکی پھلکی نیم کلاسیکل موسیقی اور فلمی گیتوں کیلیئے یہ ہِک پہ ہِک (Perfect) راگ سمجھی جاتی ہے۔ کبھی کبھار یہ غزل میں بھی اپنا خوب رنگ دِکھا دیتی ہے۔ رس اِس کا مذہبی اور جذباتی ہے۔ اپنی چنچلتا کے سبب یہ راگ کبھی کبھار بھجن اور قول میں بھی بہت خوب نِبھا لی جاتی ہے۔ بھوپالی ایک اُوڈَو راگ ہے یعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں پانچ پانچ سُر لگتے ہیں۔ وادی اِس کا گا اور سموادی دھا سُر ہے۔ بھوپالی شام کے وقت گائے جانے والے راگوں کی کیٹگری میں سے ہے۔

بھوپالی کو پہاڑی اور دیس سے بچا کر رکھنا پڑتا ہے اور سارا زور اُتر انگ پر رہتا ہے ورنہ یہ پہاڑی کا رنگ دینے لگتی ہے۔ ہندوستان میں اِسے بھُوپ بھی کہا جاتا ہے۔ ہر خاص و عام کی بہت جلد سمجھ میں آ جانے والی انتہائی مقبول راگ اپنا رنگ دکھانے میں کبھی کبھار یہ ایمن کلیان سے بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔

آروہ۔ سا۔ رے۔ گا۔ پا۔ دھا۔ سا

اَوروہ۔ سا۔ دھا۔ پا۔ گا۔ رے۔ سا

نیاس کے سُر۔سا۔رے۔گا۔☆۔سا۔دھا۔پا۔☆پا۔دھا۔سا

پکڑ۔سا۔رے۔گا۔گا۔☆۔پا۔دھا۔سا۔سا۔☆۔سا۔دھا۔پا

نوٹ: بھوپالی کو پہاڑی سے بچانے کیلیئے سا۔رے۔گا پر ٹِکا کے رکھنا ہوتا ہے اور پا۔دھا۔سا کی سُر سنگتیاں بار بار لی جاتی ہیں تاکہ یہ راگ دیس سے ممیز ہو جائے۔بھوپالی چونکہ مختصر سُروں کی راگ ہے اِس لئے اِسے پکڑنا اور اِس کی اصلی شکل دکھانا بہت مشکل ہوتا ہے اِس لئے ضروری ہے کہ راگ کو دیگر آس پاس کے راگوں سے بچا کر گایا جائے۔

ٹھاٹھ کھماج کے معروف راگ

کھماج۔ جِھنجھوٹی۔ دیس۔ تلک کامود۔ راگیشری۔ جے جے ونتی

راگ کھماج

بلاول میں شدھ نکھاد کی جگہ کومل نکھاد لگا دیں تو یہ کھماج راگ بن جائے گی۔ بس اتنا سا فرق ہے لیکن کھماج کا مزاج جذبات سے لبریز ہے خاص کر ہجر و فراق کے بول اِس میں نہات عمدگی سے بیٹھتے ہیں۔ کھماج نیم کلاسیکل موسیقی میں اتنی زیادہ مستعمل نہیں رہی البتہ ٹھمری اور دادرا میں یہ کبھی کبھار اپنا اصلی رنگ دکھا دیتی ہے۔ کھماج کا رس شرنگار اور بھاونہ پوِن ہے۔ سَمے اِس کا رات گئے کا ہے۔ کھماج میں سارازور کومل نکھاد پر رہتا ہے اور عموماً اِس کا رنگ پُوروانگ میں بنتا ہے البتہ کئی گائیک اِسے اُترانگ میں بھی اچھا پیش کر لیتے ہیں۔ جاتی اِس کی کھاڈَو سمپورن ہے یعنی آروہ میں چھ سُر رکھب کو ورجت کر کے جبکہ اَوروہ میں سات سُر لگائے جاتے ہیں۔ وادی سُر گا اور سموادی کومل نی ہے۔

آروہ۔ سا۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی۔ سا

اَوروہ۔ سا۔ نی (کومل)۔ دھا۔ پا۔ ما۔ گا۔ رے۔ سا

نیاس کے سُر۔ نی۔سا۔گا۔☆۔پا۔نی۔سا۔☆۔نی۔دھا۔پا

پکڑ۔ گا۔پا۔دھا۔نی،دھا☆۔پا۔دھا۔ما۔گا☆۔نی۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا

نوٹ: کھماج کی شکل بنانے کیلئے مندھر سپتک کے کومل نی سے دھا پھر سا اور پھر اَوروہ کے گا۔رے۔سا کی سُر سنگتیاں لی جاتی ہیں۔ کھماج کے آروہ میں رکھب کو ایسی مہارت سے ورجت کیا جاتا ہے کہ یہ راگ بلاول سے بالکل ممیز ہو جاتی ہے۔ اِسی طرح اُترانگ میں کومل نی کو بھی دھا اور پا کی سنگت سے بار بار اِس ڈھنگ سے لگایا جاتا ہے کہ یہ راگ کافی کے اثر سے دور ہو جاتی ہے۔

راگ جھنجھوٹی

راگ جھنجھوٹی ایک قدیم ترین راگ ہے۔ یہ اصل میں کرناٹک سنگیت سے لی گئی ہے اور بہت بعد میں ہندوستانی گائیکوں نے اِسے اپنایا۔ جھنجھوٹی جس قدر سادہ اور آسان معلوم ہوتی ہے اُسی قدر یہ گھمبیر راگ ہے۔ جھنجھوٹی ٹھمری اور گیت کا بہت عمدہ رنگ دکھا دیتی ہے بشرطیکہ گائیک ماہر ہو۔ رس اِس کا جذباتی ہے۔ جھنجھوٹی رات گئے کے راگوں میں سے ایک ہے۔ جاتی اِس کی کھاڈَو سمپورن ہے لیکن اَوروہ وَکرت ہونے کے سبب اِسے سا۔رے۔ما۔پا۔دھا۔سا کی چال سے پکڑا جاتا ہے یعنی آروہ میں گندھار اور نکھاد ورجت ہیں۔ وادی سُر اِس کا گا اور سموادی نی

ہے۔ جھنجھوٹی میں کھماج کی طرح نکھاد کومل اپنا خوب رنگ دکھاتا ہے۔ آروہ میں پانچ سُروں کی پکڑ کے سبب یہ اُوڈَو سمپورن بھی کہلاتی ہے۔اِسی طرح اَوروہ میں گندھار دُہرایا جاتا ہے جس سے اِس کی چال وَکرت ہو جاتی ہے۔ جھنجھوٹی اپنا اصلی رنگ پُوروانگ میں دکھاتی ہے۔

آروہ۔سا۔رے۔ما۔پا۔دھا۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔گا۔سا

نیاس کے سُر۔سا۔رے۔ما۔☆۔پا۔دھا۔ما۔☆۔نی۔دھا۔نی

پکڑ۔دھا۔سا۔رے۔ما۔☆۔نی۔دھا۔پا۔دھا۔سا☆۔نی۔دھا۔سا۔گا

نوٹ: جھنجھوٹی کی اَوروہی چال وَکرت ہے اِس لئے یہ اَوروہ میں ما۔گا۔رے۔گا۔سا کی سُر سنگتیوں سے اپنا رنگ دکھاتی ہے۔علاوہ ازیں آروہ میں سا۔رے۔ما۔اور ما۔پا۔دھا کی سُر سنگتیاں بھی اِس کا بنیادی رنگ واضح کر دیتی ہیں۔

ٹھاٹھ کافی کے معروف راگ

کافی۔ بھیم پلاسی۔ باگیشری۔ بہار۔ پیلو۔ جوگ۔ میگھ۔ ملہار۔ شیور نجنی (مالتی)

راگ کافی

راگ کافی کو مَیں صوفیوں کی راگ کہتا ہوں۔ایک نہایت سکوں آور اور چنچل راگ ہے۔رس اِس کا مذہبی اور جذباتی ہے لیکن اِس کے مزاج میں ایک دل آویز چنچلتا چھپی ہوتی ہے۔کافی رات کے راگوں میں سے ایک ہے۔جاتی اِس کی سمپورن ہے یعنی آروہ اور اَوروہ میں سات سات سُر لگتے ہیں۔کافی میں گندھار اور نکھاد کومل باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔وادی اِس کا پا اور سموادی رے سُر ہے۔کافی کئی مقبول راگوں کی ماں ہے اور کافی سے نکلنے والی ہر راگ میں کافی کا سُرور بہت آسانی کے ساتھ سنا جاسکتا ہے۔

آروہ۔ سا۔رے۔گا(کومل)۔ما۔پا۔دھا۔نی(کومل)۔سا

اَوروہ۔ سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا۔نی۔سا

نیاس کے سُر۔ سا۔رے۔گا۔ما۔☆۔پا۔ما۔گا۔ما۔☆۔رے۔گا۔ما۔سا

پکڑ۔ سا۔رے۔گا۔☆۔ما۔دھا۔پا۔دھا۔☆۔سا۔نی۔دھا۔پا

نوٹ: کافی کے سُر سپاٹ اور مسلسل لگائے جاتے ہیں تبھی کافی کا رنگ بنتا ہے۔ مسلسل تانیں اور ہلکی ہلکی مُرکیاں لینے سے کافی نکھر کر سامنے آجاتی ہے۔

راگ بھیم پلاسی

راگ بھیم پلاسی میری پسندیدہ راگوں میں سے ایک ہے۔ بھیم پلاسی کا رس بہت جذباتی ہے۔ جاتی اِس کی وَکراُوڈَو سمپورن ہے یعنی آروہ میں پانچ سُر وکھرے اسلوب سے لگائے جاتے ہیں جبکہ اَوروہ میں ساتوں سُر سپاٹ لگائے جاتے ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت ورجت ہیں۔ وادی سُر اِس کا ما اور سموادی سُر سا ہے۔ بھیم پلاسی دن ڈھلے کے راگوں میں سے ایک ہے یعنی دوپہر کے بعد یہ گائی بجائی جاتی ہے۔ بھیم پلاسی پُوروانگ میں نی۔سا۔گا۔ما سے اپنا رنگ دکھاتے ہوئے اُترانگ کے پا۔نی۔سا کے بہلاوے سے نکھر کر سامنے آجاتی ہے۔

آروہ۔ نی۔سا۔گا۔ما۔پا۔نی۔سا

اَوروہ۔ سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔گا۔سا

نیاس کے سُر۔ نی۔سا۔ما۔☆۔پا۔نی۔سا۔☆۔گا۔ما۔نی

پکڑ۔ نی۔سا۔گا۔ما۔پا۔☆۔نی۔دھا۔پا۔ما۔سا☆۔نی۔سا۔گا۔ما۔پا

نوٹ: بھیم پلاسی کی آروہی چال وَکرت ہے اِس لئے اِسے سیدھی طرح سا۔رے۔گا۔ما۔پا سے نہیں لیا جاتا بلکہ اِس کی جگہ نی۔سا۔گا۔ما۔پا سے لیا جاتا ہے اور اِسی سے بھیم پلاسی کی اصلی شکل بنتی ہے۔اَور وہ میں نی۔دھا۔پا۔ما۔گا کی سُر سنگتیاں لینے کے سبب بھیم پلاسی کافی سے ممیز ہو جاتی ہے۔بھیم پلاسی بہلاووں کی راگ ہے چنانچہ ماہر گائیک اِس میں اپنا اپنا صوتی رنگ پیش کرتے ہیں۔

ٹھاٹھ آساوری کے معروف راگ

آساوری۔درباری کانہڑہ۔کونُسی کانہڑہ۔جونپوری۔اَڈانا

راگ آساوری

راگ آساوری بہت چنچل، مٹھاس سے پُر اور سکوں آور راگ ہے۔مزاج اِس کا شوخ اور رس مذہبی اور جذباتی ہے۔کبھی کبھار یہ شرنگار رس بھی دے جاتی ہے۔ آساوری ایک وَکر کھاڈَو سمپورن راگ ہے یعنی آروہ میں چھ اور اَوروہ میں سات سُر لگائے جاتے ہیں۔آساوری میں گا۔دھا۔نی کومل اور باقی سُر شدھ لگتے ہیں۔ آساوری میں دھا پر ٹِکا جاتا ہے تاکہ یہ درباری اور اَڈانا سے ممیز ہو جائے۔واپسی پر یعنی اَوروہ میں بھی سپاٹ سرگم نہیں لگائی جاتی بلکہ اِس میں وَکرِتا دکھائی جاتی ہے۔وادی سُر اِس کا دھا اور سموادی سُر گا ہے۔آساوری بھی دوپہر کے بعد گائی بجائی جانے والی راگوں میں سے ہے۔

آروہ۔سا۔رے۔ما۔پا۔دھا۔دھا۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔پا۔دھا۔ما۔پا۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔سا۔رے۔ما۔پا☆۔پا۔دھا۔دھا۔☆۔نی۔دھا۔پا

پکڑ۔ سا۔رے۔ما۔پا۔دھا۔دھا☆۔نی۔دھا۔پا۔دھا۔سا☆۔نی۔دھا۔سا۔پا

نوٹ: راگ آساوری میں جاتے وقت یعنی آروہ میں ہمیشہ دھا پر ہلکا سا توقف کرنا پڑتا ہے اِس لئے اِس کا آروہ کھاڈَو بن جاتا ہے ورنہ سادہ چال میں یہ سا۔رے۔ما۔پا۔دھا۔سا یعنی پنج سُری ہی رہتی ہے۔آساوری کا آروہ اور اَوروہ وَکرت ہونے کے سبب اِس میں مہارت زیادہ درکار ہوتی ہے چنانچہ اگر گائیک ماہر نہ ہو تو وہ جونپوری اور آساوری کو رَلا مِلا (ملفوف) کر لیتا ہے۔

راگ درباری کانہڑہ

درباری میری انتہائی پسندیدہ راگ ہے۔ویسٹرن میوزک میں اِسے مائنر سکیل کہا جاتا ہے اور اِس وقت پوری بالی وُڈ میوزک اِسی ایک سکیل پر کھڑی ہے۔یہ ایک قدیم کرناٹکی راگ ہے۔یہی وجہ ہے کہ یہ اپنی پرانی شکل میں کرناٹکی کہلاتی ہے۔درباری کی موجودہ شکل مغل بادشاہ اکبر کے رتن عظیم موسیقار اور گلوکار میاں تان سین نے وضع کی اور اِسی سبب اِس کا نام کرناٹکی سے درباری پڑ گیا۔درباری کا مزاج دلگیر اور رس گھمبیر ہے۔اِس کا اصلی رنگ پُورواَنگ میں پا۔دھا۔نی۔سا اور نی۔رے۔سا کی سُر سنگتیوں سے بنتا ہے۔آساوری کی طرح اِس میں بھی گا۔دھا۔نی کومل اور باقی سُر شدھ لگائے جاتے ہیں۔جاتی اِس کی وَکر

سمپورن ہے یعنی آروہ اور اَوروہ میں سُر سپاٹ نہیں لگائے جاتے بلکہ مختلف میر و کھنڈ اور پلٹوں سے اِس کی شکل بنائی جاتی ہے۔وادی سُر اِس کا رے اور سموادی پا ہے۔ گانے بجانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔درباری کا اصل رنگ پُوروانگ میں کھلتا ہے اِسی لئے ماہر گائیک اِس کے رکھب اور پنچم کو مندھر سپتک میں جُھلاتے رہتے ہیں اوراِسی اندولن کے سبب درباری اپنا رنگ دکھاتی جاتی ہے۔

آروہ۔سا۔رے۔ گا۔ما۔پا۔ دھا۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔ دھا۔پا۔ما۔ گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔نی۔رے۔سا۔☆۔پا۔دھا۔نی۔☆۔رے۔پا۔نی

پکڑ۔نی۔ دھا۔نی۔رے۔سا۔☆۔سا۔دھا۔پا۔ما۔ گا۔☆۔نی۔رے۔پا

نوٹ: درباری میں سپاٹ سُر نہیں لگائے جاتے بلکہ دھا۔نی۔رے۔سا سے پکڑ لی جاتی ہے اور پھراِسی طرح سااوررے پر پہنچ کر گا کواَتی کومل یعنی بہت نرم کر دیا جاتا ہے تا کہ درباری اَڈانا سے ممیز ہو جائے۔درباری ایک گھمبیر پراکرتی یعنی سنجیدہ فطرت کاراگ ہے اِس لئے اِس میں گائیک گمک کا بہت زیادہ استعمال کرتے ہیں۔

ٹھاٹھ بھیرویں کے معروف راگ

بھیرویں۔مالکونس۔بِلاس خانی توڑی۔بھوپال توڑی۔کومل رکھب آساوری

راگ بھیرویں

بھیرویں ایک سدا بہار لوک راگ ہے۔ایک قدیم ترین مگر نہایت مقبول راگ ہے۔ بھیرویں کا رس مذہبی، جذباتی اور رومانوی ہے لیکن مزاج اِس کا ہر دیگی ہے یعنی اِس راگ میں کوئی بھی سُر بہت عمدگی سے نبھالیا جاتا ہے۔ بھیرویں میں تمام سُر کومل لگائے جاتے ہیں۔جاتی اِس کی سمپورن ہے یعنی آروہ اور اَوروہ میں سات سات سُر لگائے جاتے ہیں۔وادی اِس کا ما اور سموادی کھرج یعنی سا ہے۔ بھیرویں صبح کے وقت گائے بجائے جانے والوں راگوں میں سے ایک ہے۔ بھیرویں میں راگ کافی کی طرح سپاٹ سُر لگائے جاتے ہیں لیکن بھیرویں کی شکل بنانے کیلئے مسلسل کھٹکے اور مینڈ لگائی جاتی تا کہ بھیرویں اپنا اصل رنگ دکھا سکے۔

آروہ۔سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔نی۔سا۔ما۔گا۔دھا☆۔دھا۔پا۔گا۔ما۔گا☆۔نی۔سا۔ما۔گا

پکڑ۔ سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔☆۔ سا۔ ما۔ گا۔ پا۔ دھا۔☆۔ سا۔ رے۔ نی۔ گا۔ سا

نوٹ: بھیرویں میں سُر سپاٹ لگاتے وقت مینڈ اور کھٹکے لینا بہت ضروری ہوتا ہے اور اِسی سے بھرویں کی اصلی شکل بنتی ہے ورنہ صرف سپاٹ سُر لگانے سے بھیرویں کی شکل دکھانا ممکن نہیں رہتا۔ ماہر گائیک بھیرویں میں ایک دو یا تین سُر شدھ بھی لگا دیتے ہیں لیکن بھیرویں کا رنگ پھیکا نہیں پڑنے دیتے۔

راگ مالکونس

راگ مالکونس ایک بارعب راگ ہے۔ یہ درباری کی طرح ایک گھمبیر راگ ہے۔ رس اِس کا مذہبی اور مزاج اِس کا سنجیدہ ہے۔ مالکونس ایک پنج سُری راگ ہے یعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں پانچ پانچ سُر لگتے ہیں۔ مالکونس میں رکھب اور پنچم ورجت ہیں۔ وادی سُر اِس کا ما اور سمّوادی اِس کا کھرج ہے۔ مالکونس رات کے تیسرے پہر میں گائے جانے والے راگوں میں سے ایک ہے۔ مالکونس گمک کا راگ ہے یعنی بھاری بھر کم تانوں میں یہ راگ اپنا اصلی جوبن دکھاتا ہے۔

آروہ۔ نی۔ سا۔ گا۔ ما۔ دھا۔ نی۔ سا

اَوروہ۔ سا۔ نی۔ دھا۔ ما۔ گا۔ سا

نیاس کے سُر۔نی۔سا۔گا۔☆۔گا۔ما۔دھا۔☆۔دھا۔نی۔سا

پکڑ۔نی۔سا۔گا۔ما۔دھا۔☆۔دھا۔نی۔سا۔گا۔ما۔☆۔نی۔سا۔گا۔ما

نوٹ:راگ مالکونس میں آروہ میں کھرج سے پکڑ نہیں لی جاتی بلکہ نکھاد سے کھرج پر سے سپاٹ گزر کر دھا۔نی۔ساپر گمک لی جاتی ہے۔مالکونس کا اصل رنگ اور گھمبیرتا گمک اور بھاری تانوں سے بنتی ہے۔

ٹھاٹھ بھیروں کے معروف راگ

بھیروں۔زیلف۔کلِنگڑا۔اَہیر بھیروں۔نٹ بھیروں

راگ بھیروں

راگ بھیروں ایک قدیم مذہبی راگ ہے۔بھیروں ابتداء ہی سے حمد و ثناء بیان کرنے کیلئے گائی جارہی ہے۔مزاج اِس کا گھمبیر اور رس مذہبی ہے۔بھیروں ایک سمپورن راگ ہے یعنی آروہ اور اَوروہ میں سات سُر لگائے جاتے ہیں۔بھیروں میں رکھب اور دھیوت کومل باقی تمام سُر شدھ ہیں۔وادی سُر اِس کا دھا اور سموادی رے ہے۔گانے کا وقت علی الصبح ہے۔سا۔رے۔اور گا کی سنگت بھیروں کو نکھارنے میں بنیادی کردار اَدا کرتی ہے۔ماہر گائیک بھیروں میں ہلکی ہلکی مِینڈ لیکر اِس کا رنگ جمانے کی کوشش کرتے ہیں۔

آروہ۔سا۔رے(کومل)۔گا۔ما۔پا۔دھا(کومل)۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا(کومل)۔پا۔ما۔گا۔رے(کومل)۔سا

نیاس کے سُر۔سا۔رے۔سا۔☆۔پا۔دھا۔نی۔☆۔رے۔سا۔دھا

پکڑ۔نی۔سا۔رے۔گا۔☆۔رے۔گا۔پا۔دھا۔☆۔نی۔رے۔سا

نوٹ: بھیروں کاڑِکاؤ سُر رکھب کومل ہےاِس لئے آروہ میں رکھب کومل کونی اور سا سے مینڈ لیکر جُھلایا جاتا ہے تاکہ بھیروں کی گھمبیر تا نکھر سکے۔ بھیروں کی اصلی شکل پُورروانگ میں بنتی ہے اِس لئے نی۔رے۔سا پر نیاس زیادہ رکھا جاتا ہے۔

راگ زیلف

راگ زیلف کے متعلق قوال بچوں کے گھرانے کے اساتذہ کا یہ کہنا ہے کہ یہ راگ حضرت امیر خسرو دہلوی کی وضع کردہ ہے۔راگ زیلف ایک پنچ سُری راگ ہے یعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں پانچ پانچ سُر لگائے جاتے ہیں جبکہ رکھب اور نکھاد ورجت ہیں۔زیلف میں گا اور دھا کومل باقی ایک سُر یعنی ما شدھ استعمال کیا جاتا ہے۔وادی سُر اِس کا دھااور سموادی گا ہے۔ گانے کا سَمے سورج ڈھلنے کے بعد کا ہے۔زیلف بنیادی طور پر قوالی کی راگ ہے۔

آروہ۔ سا۔گا(کومل)۔ما۔پا۔دھا(کومل)۔سا

اَوروہ۔ سا۔دھا(کومل)۔پا۔ما۔گا(کومل)۔سا

نیاس کے سُر۔ گا۔دھا۔سا۔☆۔پا۔دھا۔سا۔☆۔گا۔پا۔سا

پکڑ۔ سا۔دھا۔پا۔گا۔☆۔سا۔گا۔ما۔پا۔☆۔دھا۔پا۔گا۔پا

نوٹ: زیلف ایک نہایت دقیق راگ ہے چنانچہ اگر اِس میں تھوڑا سا رکھب کومل ظاہر کر دیا جائے تو اِس پر بھیروں اپنا رنگ چڑھا لیتی ہے اور اگر شدھ نکھاد ظاہر ہو جائے تو یہ کِلنگڑا کے گھیرے میں آ جاتی ہے اِس لئے زیلف کو بھیروں اور کِلنگڑا سے بچانے کیلئے رکھب اور نکھاد سے بالکل بچا جاتا ہے۔

ٹھاٹھ ماروا کے معروف راگ

ماروا۔سوہنی۔پُوریا۔لَلِت۔بھٹیار

راگ ماروا

راگ ماروا کا مزاج سنجیدہ اور رس شفاف جذباتی ہے۔راگ ماروا آجکل بالکل متروک ہوچکی ہے البتہ کبھی کبھار کسی میوزک کنسرٹ میں کوئی ماہر گائیک اِس کا رنگ دکھادیتاہے۔ماروا ایک وَکر کھاڈوراگ ہےیعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں چھ چھ سُر خاص ترتیب سے لگائے جاتے ہیں۔ماروا میں رکھب کومل اور مدھم تیور لگایا جاتاہے جبکہ پنچم ورجت کردیاجاتاہے۔وادی سُر اِس کارے کومل اور سموادی دھا ہے۔ماروا کی شکل اِس کی وَکر چال سے بنتی ہے۔گانے کا سمے دن ڈھلنے کا ہے۔

آروہ۔سا۔دھا۔نی۔رے(کومل)۔گا۔ما(تیور)۔دھا۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔ما(تیور)۔گا۔رے(کومل)۔سا۔نی۔دھا۔سا

نیاس کے سُر۔نی۔دھا۔سا۔☆۔رے۔گا۔ما۔☆۔دھا۔ما۔گا۔رے۔سا

پکڑ۔دھا۔ما۔گا۔رے۔سا۔☆۔نی۔دھا۔رے۔سا۔☆۔رے۔گا۔ما۔سا

نوٹ:ماروامیں رکھب کومل اور مدھم تیور کوبار بار لگانے سے اِس کی شکل بنتی ہے۔

ٹھاٹھ پُوروی کے معروف راگ

پُوروی۔پُوریا دھناشری۔گَوری۔شری۔بسنت

راگ پُوروی

راگ پُوروی ایک چنچل راگ ہے۔مزاج اِس کا شوخ اور رس پُر جوش ہے۔پوروی ایک وَکر سمپورن راگ ہے یعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں ساتوں سُر لگائے جاتے ہیں لیکن خاص ترتیب سے اور یہی وَکرِتا پوروی کا اصلی رنگ بناتی ہے۔پوروی میں رکھب اور دھیوت کومل اور مدھم تیور لگایا جاتا ہے۔وادی سُر اِس کا گا اور سموادی نی ہے۔گانے کا سمے اِس کا دن ڈھلنے کا ہے۔

آروہ۔نی۔رے(کومل)۔گا۔ما(تیور)۔پا۔دھا(کومل)۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا(کومل)۔پا۔ما(تیور)۔گا۔ما(تیور)۔گا۔رے(کومل)۔سا

نیاس کے سُر۔سا۔رے۔گا۔ما۔☆۔ما۔گا۔ما۔گا۔☆۔دھا۔پا۔نی۔دھا۔

پکڑ۔گا۔ما۔پا۔ما☆۔گا۔ما۔گا۔رے۔☆۔گا۔ما۔گا۔رے۔سا

نوٹ:ماروا ایک دقیق راگ ہے اِس لئے اِس کی اصلی شکل دکھانے کیلئے اِس میں مخصوص تانیں اور پلٹے لئے جاتے ہیں تا کہ اِس کا اصلی رنگ باہر آسکے۔

ٹھاٹھ توڑی کے معروف راگ

توڑی۔میاں کی توڑی۔گوجری توڑی۔مدھو ونتی۔ملتانی

راگ توڑی

راگ توڑی ایک قدیم راگ ہے۔اِس وقت یہ راگ مکمل طور پر متروک ہو چکی ہے۔توڑی کا مزاج گھمبیر اور رس سکوں آور ہے۔توڑی ایک سمپورن راگ ہے یعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں ساتوں سُر لگائے جاتے ہیں۔توڑی میں گا۔دھا۔نی کومل اور ماتیور لگایا جاتا ہے۔وادی سُر اِس کا کومل دھا اور سموادی کومل گا ہے۔سمے اِس کے گانے بجانے کا صبح سے دوپہر تک کا ہے۔

آروہ۔سا۔رے(کومل)۔گا(کومل)۔ما(تیور)۔پا۔دھا(کومل)۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا(کومل)۔پا۔ما(تیور)۔گا(کومل)۔رے(کومل)۔سا

نیاس کے سُر۔رے۔گا۔رے۔سا۔☆۔گا۔ما۔دھا۔سا☆۔نی۔دھا۔رے

پکڑ۔ما۔گا۔رے۔☆۔دھا۔نی۔رے۔سا۔☆۔نی۔سا۔رے۔گا

نوٹ:توڑی ایک گھمبیر راگ ہے اور اِسے اپنی اصل شکل میں لانے کیلئے مینڈ اور مُرکیوں کا استعمال کیا ہے۔توڑی کو گانے کیلئے گلے کا لوچدار ہونا ضروری ہے۔

راگ کیروانی

ٹھاٹھوں اور اُن کے مخصوص راگوں کا ذکر کرنے کے اب ضروری ہے کہ کچھ ذکر اُن راگوں کا بھی کر دیا جائے جو پنڈت بھاتکھنڈے جی کے متعین کردہ کسی بھی ٹھاٹھ میں فٹ نہیں بیٹھتے۔اِنہی میں سے ایک راگ کیروانی ہے۔راگ کیروانی کا مزاج چنچل اور رس جذباتی ہے۔نیم کلاسیکل موسیقی میں کیروانی کو بہت برتا جاتا ہے خاص کر ٹھمری اور دادرا میں اِس کی چنچلتا نکھر کر سامنے آتی ہے۔علاوہ ازیں غزل میں بھی یہ راگ بہت عمدگی سے نبھالی جاتی ہے۔راگ کیروانی ایک سمپورن راگ ہے یعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں ساتوں سُر لگتے ہیں۔

کیروانی میں گندھار اور دھیوت کومل اور باقی سُر شدھ لگائے جاتے ہیں۔وادی سُر اِس کا گا اور سموادی دھا ہے۔سمے اِس کے گانے بجانے کا رات کا دوسرا پہر ہے۔کیروانی کی اصلی شکل پا۔دھا۔نی۔سا کی سُر سنگتیوں سے بنتی ہے۔کیروانی اُترانگ کی راگ ہے اور اِس کا اصلی روپ اُترانگ ہی میں ظاہر ہوتا ہے۔

آروہ۔سا۔رے۔گا(کومل)۔ما۔پا۔دھا(کومل)۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا(کومل)۔پا۔ما۔گا(کومل)۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔ما۔پا۔دھا۔نی۔☆۔گا۔ما۔دھا۔پا☆۔نی۔سا۔رے

پکڑ۔۔سا۔رے۔گا۔☆۔ما۔پا۔دھا۔نی۔☆۔نی۔سا۔رے۔سا

نوٹ: کیروانی کو دھا کومل اور نی۔سا کی سُر سنگتیوں سے نکھارا جاتا ہے اِس لئے یہیں سے یہ راگ پیلو کے ساتھ ملنے لگتی ہے جبکہ ماہر گائیک اِس کو راگ پیلو کے اثر سے بچا کر گاتا ہے۔کیروانی اُترانگ میں اپنی شکل اُس صورت میں دکھاپاتی ہے کہ اِسے فوری طور پر اپنے کھرج سے گا۔ما۔پاتک نرمی سے کھینچ لایا جائے ورنہ یہ پیلو کے رنگ میں رنگ جاتی ہے۔

راگ چارو کیشی

راگ چارو کیشی بھی ایک ایسی راگ ہے جو پنڈت جی کے کسی بھی ٹھاٹھ میں فٹ نہیں بیٹھتی۔مزاج اِس کا چنچل اور رس اِس کا لُبھاونہ (دلکش) ہے۔چارو کیشی ایک سمپورن راگ ہے یعنی اِس کے آروہ اور اَوروہ میں سات سات سُر لگائے جاتے ہیں۔چارو کیشی میں دھیوت اور نکھاد کومل باقی تمام سُر شدھ ہیں۔وادی اِس کا مدھم اور سموادی اِس کا شڑج ہے۔سَمے اِس کے گانے بجانے کا صبح سے دوپہر تک کا ہے۔چارو کیشی کا اپنا ایک انوکھا صوتی رنگ ہے۔ اصل میں چارو کیسی کرناٹک سنگیت سے ہمارے ہاں مروج ہوا اِس لئے یہ کسی بھی ٹھاٹھ میں فٹ نہیں بیٹھتا۔

آروہ۔سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا(کومل)۔نی(کومل)۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔(کومل)دھا(کومل)۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔دھا۔نی۔سا۔رے۔☆۔رے۔گا۔ما۔پا۔☆۔نی۔سا۔رے۔گا

پکڑ۔۔سا۔رے۔گا۔ما۔☆۔دھا۔نی۔سا۔گا۔☆۔دھا۔پا۔ما۔گا

نوٹ:چاروکشی کے سُر بالکل سپاٹ لگائے جاتے ہیں تاکہ اِس کی اصل شکل نکھر کر سامنے آجائے۔گاشدھ اور دھا اور نی کومل پر ٹِکاؤ سے اِس کا رنگ بنتا ہے۔

راگ سندھی بھیرویں

راگ سندھی بھیرویں دراصل ہماری ملتانی تہذیب یا سرائیکی کلچر کی ایک نمائندہ راگ ہے۔پس جتنی عمر ملتانی تہذیب کی ہے اُتنی ہی راگ سندھی بھیرویں کی ہے۔سندھی بھیرویں دراصل ہمارے ہاں کے صوفیوں کی صنفِ موسیقی کافی کی راگ ہے۔سندھی بھیرویں کا مزاج دردمندانہ اور رس عاجزانہ ہے۔یہ بات ذہن نشین رہے کہ ہندوستان میں جو راگ سندھو بھیرویں برتی جاتی رہی وہ سندھی بھیرویں سے بالکل مختلف راگ ہے۔سندھی بھیرویں خالص ملتانی تہذیب کی پیداوار ہے اور اِس کے وضع کرنے والی یہاں کی مقامی گائیکہ ہیں جو کسی زمانے میں سارنگی اور ڈھول لئے قریہ قریہ گھوما کرتیں اور اِسی راگ میں سئیں علی حیدر ملتانی، خواجہ غلام فرید کوریجہ اور دیگر مقامی شعراء کا کلام گایا کرتیں۔

ملتانی تہذیب نے ہندوستانی شاستری سنگیت کو دو اہم راگ دیئے ہیں۔ایک سندھی بھیرویں ور دوسری راگ ڈاکنٹی۔ڈاکنٹی بھی ایک قدیم راگ ہے جو یہاں کے مقامی گائیک گایا بجایا کرتے۔آج یہ راگ ناپید ہو چکی ہے۔آخری بار مَیں نے یہ راگ اپنے گاؤں کلاچی کے ایک بزرگ گائیک دَوری اُستاد مرحوم سے سنی تھی، تب میری عمر بمشکل چودہ سال ہو گی۔سندھی بھیرویں ایک سمپورن راگ ہے یعنی اِس

کے آروہ اور اَوروہ میں سات سات سُر لگتے ہیں۔ آروہ میں نکھاد شدھ کے علاوہ باقی تمام سُر کومل لگتے ہیں ۔ گانے بجانے کا سَمے اِس کا خاص چیت بیساکھ کا موسم ہے۔اِس کے علاوہ دیگر مواقع اور اوقات میں بھی یہ راگ گائی بجائی جاتی ہے۔وادی سُر اِس کا شدھ نکھاد اور سموادی کھرج ہے۔سندھی بھیرویں کی انوکھی خصوصیت یہ ہے کہ اِسی راگ کے اثر میں رہ کر اکثر قراء حضرات قرآن کی قرأت کرتے ہیں۔ قرأت اصل میں اَلاپ کی ایک قسم ہے اور سندھی بھیرویں تو اَلاپ کی ماں ہے۔سندھی بھیرویں اُترانگ کے شدھ نکھاد سے اپنا رنگ بناتی ہے۔

آروہ۔سا۔رے۔گا۔ما۔پا۔دھا۔نی(شدھ)۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔ما۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔دھا۔نی۔سا۔☆۔نی۔سا۔دھا۔☆۔سا۔رے۔گا

پکڑ۔نی۔سا۔گا۔ما۔☆۔دھا۔نی۔سا۔رے۔☆۔دھا۔نی۔سا۔سا

نوٹ:سندھی بھیرویں کی اصلی شکل سُروں کے کھنچاؤیعنی مُرکیوں سے بنتی ہے اِس لئے ماہر گائیک شدھ نکھاد کو دھیوت کے کَن سے لیکر کھرج میں ٹِکا کے رکھتے ہیں تاکہ سندھی بھیرویں اپنا خاص صوتی رنگ ظاہر کردے۔

راگ اِلقاء اور تال فِردوس

راگ اِلقاء اور تال فردوس یہ دونوں نام میرے معزز طلبہ اور قارئین کیلئے یقیناً اجنبی ہوں گے اور کیوں نہ ہوں کہ یہ راگ اور تال دونوں میرے اپنے وضع کردہ ہیں۔ آپ نے دیکھ لیا ہو گا کہ مَیں نے اب تک کُل اُنیس راگ بیان کر دیئے ہیں اور کسی ایک راگ میں بھی بندش اور تال نہیں شامل کی، اِس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اساتذہ کہتے ہیں "ایک سادھے تو سب سَدھے، سب سَدھے تو سب جائے" یعنی صرف ایک راگ اور اُس کی بندش پر مہارت حاصل ہو جائے تو پھر ہر راگ اور ہر قسم کی بندش پر عبور حاصل ہو جاتا ہے۔

اب اِس راگ میں نہ صرف راگ کی مکمل معلومات دی جائیں گی بلکہ اِس کے ساتھ تال اور مکمل بندش بھی تفصیل سے بیان کر دی جائے گی۔ راگ اِلقاء ایک چنچل مزاج اور جذباتی رس کی راگ ہے۔ راگ اِلقاء کھاڈَو جاتی کی راگ ہے یعنی آروہ اور اَوروہ میں چھ چھ سُر لگتے ہیں۔ راگ اِلقاء میں مدھم ورجت ہے۔ وادی سُر اِس کا گندھار اور سموادی پنچم ہے۔ راگ کے تمام سُر شدھ ہیں لیکن نہ تو اِس میں ایمن کلیان کا اثر معلوم کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی بلاول کا بلکہ راگ اِلقاء اپنا ایک انوکھا صوتی رنگ رکھتی ہے۔ گانے بجانے کا سَمے اِس کا سورج ڈھلنے کے بعد کا ہے۔ راگ اِلقاء کا

اصل رنگ نی۔رے۔گا۔پا۔دھا کی سُر سنگتیوں سے نکھرتا ہے۔راگ اِلقاء کی اصلی شکل باہر لانے کیلیئے مُرکیوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔

آروہ۔سا۔رے۔گا۔پا۔دھا۔نی۔سا

اَوروہ۔سا۔نی۔دھا۔پا۔گا۔رے۔سا

نیاس کے سُر۔نی۔رے۔گا۔پا۔☆۔گا۔پا۔دھا۔سا۔☆۔گا۔رے۔سا

پکڑ۔نی۔سا۔گا۔سا۔☆۔گا۔پا۔گا۔رے۔☆۔نی۔سا۔گا۔رے۔سا

نوٹ:راگ اِلقاء کی چنچلتا دکھانے کیلیئے گندھار،رکھب اور پنچم کو جُھلایا جاتا ہے تا کہ راگ اِلقاء ایمن اور شدھ کلیان کے اثر سے دور رہے۔اِلقاء کا اصلی رنگ تبھی نکھرتا ہے جب اِس پر ایمن کلیان کا اثر بالکل بھی نہ پڑنے دیا جائے۔

مَیں چونکہ بنیادی طور پر ایک موسیقار ہوں،گلوکار نہیں تو اِس لئے راگ اِلقاء ابھی اپنے کسی ماہر گائیک کی تلاش میں سرگرداں ہے پس خدا نے چاہا تو کسی دن یہ آرزو ضرور پوری ہو جائے گی۔راگ اِلقاء کو سمجھنے کے بعد اب ضروری ہے کہ مَیں یہاں پر تال فردوس کی مکمل وضاحت کر دوں،پھر اِس کے بعد بندش کی تفصیل اور مشق کا مکمل طریقہ بتاؤں گا۔

تال فِردوس

تال فردوس بھی میرے طلبہ و قارئین کیلیئے اجنبی تال ہو گی کیونکہ یہ میری اپنی وضع کردہ تال ہے۔فردوس کا ٹھیکہ مَیں نے ایک مقامی پشتو تال میں بنیادی تبدیلیاں کرکے وضع کیاہے۔فردوس بنیادی طور پر وِلمبت لَے کی تال ہے یعنی اِس میں دُرت لَے نہیں اختیار کی جاسکتی ورنہ اِس کی شکل بگڑ جاتی ہے۔فردوس میں کُل چودہ ماترے اور چار وِبھاگ ہیں۔ تقسیم اِس کی چار جمع تین جمع چار جمع تین کی ہے اور اِس طرح چار وبھاگ میں چودہ ماترے پورے ہو جاتے ہیں۔تال فردوس کو سمجھ لینے کے بعد اب راگ اِلقاء میں ایک بندش اِسی تال میں مشق کریں۔بندش کی موسیقی اور بول میرے اپنے تخلیق کردہ ہیں۔

تال فردوس کی شکل

وِبھاگ	ماترے	بول
1	4	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
2	3	دِھن تا۔۔۔ تِن
3	4	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
4	3	دِھن تا۔۔۔ تِن

بندش

اَستھائی

بابا نظام کے در پر آؤ
خواجہ نظام کے در پر آؤ

اَنترہ۔1

نَیّہ موری آس پہ وا کے سہارے
پار لگا دو راج دُلارے

اَنترہ۔2

گنج شکر کا صدقہ دیدے
ہم بھی ہیں بابا تُمرے پیارے

بندش کی مشق

راگ اِلقاء تال فِردوس

بندش بول (اَستھائی)	سرگم	تال بول
بابانی	گاگا۔۔۔رے۔گا	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
ظام کے	پا۔۔۔گا۔رے	دِھن تا۔۔۔ تِن
درپر	نی دھا۔۔۔نی۔رے	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
آؤ	گا۔رے۔سا	دِھن تا۔۔۔ تِن
خواجہ نی	گاگا۔۔۔رے۔گا	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
ظام کے	پا۔۔۔گا۔رے	دِھن تا۔۔۔ تِن
درپر	نی دھا۔۔۔نی۔رے	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
آؤ	گا۔رے۔سا	دِھن تا۔۔۔ تِن
اَنترہ۔1		
نَیّہ موری	پاپا۔۔۔نی نی	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
آس پہ	سا دھا۔۔۔پا	دِھن تا۔۔۔ تِن
واکے سا	گارے۔۔۔گاپا	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
ہارے	گارے۔سا	دِھن تا۔۔۔ تِن

پارلا	پاپا۔۔نی نی	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
گادو	سادھا۔۔پا	دِھن تا۔۔۔ تِن
راج دُو	گارے۔۔۔گاپا	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
لارے	گارے۔سا	دِھن تا۔۔۔ تِن
اَنترہ۔2		
گنج شا	پاپا۔۔نی نی	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
کرکا	سادھا۔۔پا	دِھن تا۔۔۔ تِن
صدقہ	گارے۔۔۔گاپا	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
دیدے	گارے۔سا	دِھن تا۔۔۔ تِن
ہم بھی ہیں	پاپا۔۔نی نی	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
بابا	سادھا۔۔پا	دِھن تا۔۔۔ تِن
تُمرے	گارے۔۔۔گاپا	دِھن دِھن۔۔۔نا دِھن
پیارے	گارے۔سا	دِھن تا۔۔۔ تِن

بندش کے خاتمے کے ساتھ ہی یہ کاوش اپنے انجام کو پہنچی۔

جعل الله به محبته فی قلوب الناس۔ آمین

☆☆☆☆☆

سید المجاذیب خواجہ نعمان نیئرؔ کلاچوی صوبہ خیبر پختونخواہ کی ایک دور اُفتادہ تحصیل کلاچی کے باسی ہیں۔ آپ ایک جامع العلوم شخصیت ہیں۔ آپ بیک وقت مذاہبِ عالم، علم الکلام و فلسفہ، شعر و اَدب، صحافت و بلاغت، معاشرت وسیاست، نفسیات وروحانیات اور رقص و موسیقی پر گہری گرفت رکھتے ہیں۔ آپ ایک طویل عرصے سے مسلسل گوشہ نشینی اختیار کئے ہوئے ہیں اور دریں اثناء علمی و تحقیقی کاموں میں مصروف رہتے ہیں۔ ماڈرن فلاسفی اور علمِ نفسیات پر آپ کا علمی کام اُردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں انٹرنیٹ پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ آپ چھ کتابوں "عشق کی سائنس"، "تصوف کی ڈکشنری"، "صراطِ دانش"، "سوزِ نہاں"، "قبیلہ نور احمد خیل" اور " Trek to Intellect " کے مصنف ہیں۔ علاوہ ازیں دیگر کئی مقالات و علمی شذرات کے بھی موٗلف و مصنف ہیں۔ زیرِ نظر کتاب بھی آپ ہی کی علمی و تحقیقی جہد کا ماحصل ہے۔